

IDEI  
CONTEMPORANE

---

KITSCH-UL,  
FENOMEN  
AL  
PSEUDOARTEI

HERMANN ISTVÁN

ep

**KITSCH-UL,  
FENOMEN AL PSEUDOARTEI**

**Tradus din limba maghiară de  
GHEORGHE FISCHER**

**Prefață și control științific de  
ION IANOȘI**

**HERMANN ISTVÁN**

**A GICCS**

**Kossuth Könyvkiadó, 1971**

HERMANN ISTVÁN

KITSCH-UL,  
FENOMEN  
AL  
PSEUDOARTEI

1973

EDITURA POLITICĂ, BUCUREȘTI

**Coperta colecției: VALENTINA BOROȘ**

# Prefață

## I.

### CONTEXTUL : CULTURA DE MASĂ

Explozia culturală de masă din secolul nostru are importante consecințe teoretice și metodologice pentru esteticianul marxist. Se constată acuta insuficiență a interogațiilor și aplicațiilor esteticii tradiționale în raport cu această expansiune culturală de valoare certă sau îndoielnică ; esteticienii sînt confrunțați cu o multitudine de probleme noi, nu pînă la capăt lămurite ; unele dintre ele ar merita măcar enunțate, pentru ca prin momentele de discontinuitate să ne regăsim în cele din urmă continuitatea.

*Lărgirea sferei.* Estetica s-a limitat, de obicei, la cîteva arte „superioare“, permițîndu-și doar rareori incursiuni în zonele „de graniță“ dintre spiritualitate și activitatea materială, dintre artă și tehnică. Treptat, cultura s-a îmbogățit însă cu teritorii noi, pe cît de inedite, pe atît de eficiente, teritorii accentuat tehnicizate și implicate totodată în dinamice ansambluri sociale. S-au înmulțit, alături de artele tradiționale și împletite cu ele, o serie de arte anterior nebănuite, „semi-arte“ sau „para-arte“, emanații culturale autentice ale epocii moderne și contemporane sau surrogate ale acestora. Esteticienii s-au văzut astfel obligați să-și lărgască și ei aria investigațiilor. Ei au început să studieze „estetica industrială“ ca pe un efect amplu și obligator al revoluției tehnico-științifice, iar pe măsura înaintării lor au apelat tot mai insistent la sprijinul specialiștilor din industrie sau chiar le-au transferat acestora o parte din drepturile lor aparent inalienabile. Ei au acceptat și discuția despre „estetica vieții cotidiene“, a relațiilor interumane, a timpului liber,

a sărbătorilor din viața de toate zilele, o discuție pasionantă despre coeficientul estetic propriu existenței umane cîndva „banale“, pe care societatea contemporană, și cu deosebire societatea socialistă, ține s-o elibereze treptat de povara banalității, despre dreptul omului contemporan la „plăcerile spectaculare“ din ce în ce mai evidente chiar în afara manifestărilor teatrale superior-specializate ale acestora. Ei și-au mai îndreptat atenția spre modificările survenite, datorită canalelor „mass-media“, în producerea și în receptarea culturii artistice mai vechi și mai noi. Dacă ar renunța la studiul formelor culturale „de masă“ și „pentru mase“, esteticienii s-ar condamna la o poziție periferic-„elitară“. Ei nu procedează însă astfel, dovadă, dezbaterile cu privire la posibilitățile estetice enorme și realizările artistice uneori încă restrînse ale activităților informaționale și formative prin televiziune, radio, film sau reviste ilustrate, dovadă, cele cîteva cărți recente consacrate fenomenului „kitsch“, acestui produs al „subculturii de masă“, foarte răspîndit în țările capitaliste, dar de care nici noi nu sîntem cu totul feriți.

*Imposibilitatea analizei „pur estetice“.* În zonele amintite, „esteticul“ se definește, poate, chiar într-o mai mare măsură decît în artele clasice prin factori „extraestetici“, anume economici, tehnici, științifici, sociali. Specificul manifestărilor artistice se configurează aci și mai lămurit pe temeuri generale, ceea ce obligă la urmărirea neîncetată a corelațiilor și a interdependențelor, neîngăduind retragerea într-un domeniu „pur“ și într-o metodologie „purificată“. Noile genuri, specii și variante ale culturii și subculturii de masă înmulțesc argumentele în favoarea ideii hegeliene și marxiste cu privire la „totalitate“ și „totalizare“, idee devenită deosebit de actuală pentru secolul nostru prin excelență „interconectat“.

*Criteriile artei.* Ele ni s-au părut relativ limpezi pe baza unui cerc limitat și stabil de fenomene culturale. Delimitarea acestor criterii a devenit însă azi mult mai complicată, cel puțin pe două planuri: al deosebirii dintre artele anume specializate într-o direcție estetică și diferitele obiecte și manifestări utilitare, a căror influență estetică, uneori accentuată, se păstrează totuși subordonată față de o funcționalitate practică imediată; al deo-

sebirii dintre produsele autentice artistice și cele pseudo-artistice, iluzoriu artistice.

*Valoarea artistică.* Ce criterii axiologice se cuvin folosite atît față de expresiile artistice indubitabile, cît și față de formele sub- și pseudo-culturale? Problema este acută în planul aprecierilor mai ales practice, întrucît „cultura de masă” din țările capitaliste dezvoltate, beneficiind de o rețea de comunicație extraordinar de întinsă, a ajuns să încețoșeze — prin chiar cantitativa explozie a produselor ei — o seamă de distincții calitative valorizatoare. Se relativizează aprecierile valorice, consumatorul este supus unui adevărat „bombardament” cultural și acultural, în procesul căruia pornirile valorizatoare „firești” se deturnează într-o direcție voit „artificială”. Este de la sine înțeles că diverse interese de clasă burgheze au violentat și anterior aprecierile de valoare; situația s-a agravat însă în ultima vreme tocmai datorită multiplicării mijloacelor de comunicație, iar o anumită cultură cu bună știință „manipulată” (termen frecvent întâlnit în dezbaterile occidentale pe această temă) a facilitat producerea unei adevărate „conștiințe false de masă”. Am în vedere întregul sistem de publicitate, de reclamă, tirajele uriașe ale revistelor ilustrate, dictatul emisiunilor de televiziune pe multiple canale, afluența de „comics” și „bestsellers” prin care cercurile conducătoare obțin supralicitarea unor produse culturale de joasă calitate și eventuala ignorare a unor valori certe. Se conturează aci o contradicție, ajunsă uneori la o mare acuitate, între posibilitatea sporită a democratizării culturii (în urma progresului tehnic și a atracției unor largi mase spre cunoaștere, știință, artă) și realitatea deturnării ei într-o direcție efectiv antidemocratică. Un motiv în plus pentru a se înțelege extraordinara responsabilitate în mînuirea mijloacelor de comunicare de masă în socialism, responsabilitate direct proporțională cu creșterea continuă a numărului de receptori.

*„Cultura de masă” și „cultura elitară”.* Din punctul de vedere mai sus enunțat, înfruntarea „culturii de masă” burgheze pune estetica marxistă în fața unor probleme mai complicate decît a pus-o așa-zisa „cultură elitară”: aceasta din urmă își afișase orgolios aristocratismul, pentru noi inacceptabil, pe cîtă vreme prima pedalează



anume pe „democratism“, dar cu un scop contrar valorilor artistice autentice. Împărțirea convențională dată s-a învechit de altfel în multe privințe. Individualismul burghez provenise, de pildă, din surse „elitare“, dar s-a transformat treptat într-un egoism și cinism propagat de către mijloacele comunicării „de masă“.

*Patosul moral-filozofic al artei.* Contemporaneitatea a accentuat confruntarea și înfruntarea diferitelor orientări etice și filozofice și în planul artelor. Și dacă ar trebui să reținem câteva trăsături proprii culturii burgheze „de masă“ și „elitare“ față de care cresc îndatoririle polemice ale concepției noastre despre lume, aş sublinia tendința spre relativizarea valorilor, semnele unui hipertrofiat scepticism, cinism, nihilism, tentativele de reactualizare a iraționalismului și a misticii. Unii autori încearcă fie „să deproblematizeze“ cultura pe linia unui amuzament facil și iresponsabil, fie să o îndrepte spre „probleme“ false, de pildă prin cultul instinctelor primare și agresive, al violenței, al pornirilor patologice. De aici însemnătatea covârșitoare pe care o dobândește afirmarea idealului umanist, cu deosebire afirmarea idealului nostru umanist socialist. Căci esența marxismului rămâne profund constructivă: ea nu se reduce la negarea fenomenelor nocive în diferitele planuri ale vieții, ea presupune prezența unui patos afirmativ, susținut de noile realități socialiste și de viziunea comunistă asupra lumii.

*Libertatea de creație.* În legătură cu implicațiile sociale și filozofice ale artei, merită reținute și argumentele suplimentare pe care „cultura de masă“ burgheză ni le oferă pentru discreditarea tezei idealiste cu privire la „libertatea absolută de creație“. Paradoxul constă în faptul că această teză a fost supralicitată exact în perioada în care artiștii țărilor capitaliste avansate sub raport tehnic au fost frustrați de o seamă dintre libertățile lor anterioare (sau pînă și de iluzia acestor libertăți). Acest proces de frustrare nu putea să nu se fi accentuat prin „manipularea“ generalizată a valorilor și a pseudovalorilor în capitalismul contemporan. Și este semnificativă recunoașterea, de către mulți artiști occidentali remarcabili, a statutului lor „neliber“ sub diverse raporturi: artistul nu e liber de comanda culturală a cercurilor dominante, de piața de desfacere a acestor produse, de suc-

cesul sau insuccesul lor posibil, de judecățile și prejudecățile abil întreținute prin canalele „mass-media“ etc.

*Necesitatea dialecticii.* Esteticienii sînt confrunțați și cu numeroase alte situații contradictorii, pe care merită să le aprofundeze. Prima ar fi chiar raportul, de o foarte complexă dinamică, dintre formele de artă tradiționale (de tip „muzeal“, „de cameră“ sau solicitînd o receptare precumpănitor individuală) și cultura de masă propriuzisă, orientată către colectivități mari, un raport în care laturile se influențează reciproc, dar în care pot să apară și faze de inegală dezvoltare cantitativă și calitativă. Un al doilea exemplu, în parte suprapus celui dintîi, este mult dezbătuta relație dintre „civilizația imaginii“ și „civilizația cuvîntului“; printre formele contemporane de comunicare se remarcă ponderea crescîndă a vizualității, însă chiar aceste receptări vizuale, în aparență foarte directe, au adesea o structură nu mai puțin mediată și convențională decît cartea, iar „imaginea“ în cauză poate nu numai înlesni contactul cu realitatea, ci se și poate interpune între viață și public, confectionînd pentru acesta din urmă o iluzorie „realitate“. În cercetările sale, esteticianul marxist se va strădui ca atare să recîștige continuu cea mai dreaptă cu putință *măsură dialectică*: conservînd toate valorile, el nu va deveni conservator, iar promovînd noutatea autentică în artă, nu se va supune modelor trecătoare.

## II.

### TEXTUL : ARTA-KITSCH

Hermann István este un estetician ungar din generația mijlocie. Elev al lui Lukács, el este în prezent profesor și șef al Catedrei de filozofie la Universitatea din Budapesta. În ultimii ani Hermann István a publicat cîteva cărți apreciate în Ungaria: *Problemele decadenței burgheze* (1967), în care a trecut în revistă unele aspecte ale culturii vest-europene și nord-americane, legate de reificare, înstrăinare, manipulare, de criza idealului în experiențele avangardiste, de căile redobîndirii totalității su-

ple și diversificate pe calea unei creații realiste ; *Problemele culturii socialiste* (1970), în care a analizat raportul lui Marx față de cultura socialistă, degradarea ideii de totalitate în perioada Internaționalei a II-a, recâștigarea dimensiunilor autentice ale acestei idei în viziunea lui Lenin și problemele actuale ale „culturii socialiste realizate” ; în fine, *Kitsch-ul* (1971), volum editat acum de către Editura politică, care ne prilejuiește punctarea câtorva considerații particulare.

*Insemnătatea temei.* Printre produsele „subculturii de masă”, kitsch-ul și-a exercitat influența nocivă într-o măsură crescândă în decursul secolelor al XIX-lea și al XX-lea. Produsele kitsch s-au răspândit în condițiile capitalismului cu o uimitoare repeziciune. Cercul lor s-a lărgit continuu, prin piesele bulevardiere franceze, operele sentimentale austro-ungare, romanele de aventură engleze sau filmele lacrimogene americane. Ulterior, kitsch-ul a fost pus în slujba fascismului și a civilizației imperialiste manipulative. Într-o perioadă, el s-a interferat chiar cu manifestările schematismului din anumite culturi socialiste. Fenomen conservator de o neobișnuită virulență, capabil să se recondiționeze potrivit gustului filistin „de ultimă oră” al unor pături subdezvoltate, spiritul kitsch poate frâna progresul social, ideologic și estetic al lumii contemporane.

*Cercetătorii kitsch-ului.* Nu este de mirare că, în condițiile amintitei acțiuni devastatoare practice, i-au consacrat studii teoretice tot mai mulți cercetători avizați, majoritatea de limbă germană, dar proveniți și din alte culturi afectate de prezența lui : Walter Benjamin, Hermann Broch, Günther Cwojdrak, Karlheinz Deschner, Gillo Dorfles, Clement Greenberg, Heinz Ischreyt, Christian Kellerer, Walter Killy, Georg Lukács, Herbert Marcuse. O exegeză specială i-a consacrat recent și Abraham Moles sub titlul *Psihologia kitsch-ului*. Valorificând observațiile pertinente ale predecesorilor săi, eseul lui Hermann István propune cititorilor un diagnostic coerent, cu numeroase puncte de vedere originale.

*Contribuții românești.* Citim în *Artă și valoare* a lui Lucian Blaga, în capitolul consacrat deplasărilor și degradărilor estetice : „Asemenea structuri *deplasate* le numim «para-estetice» («para-kalie» ). Nu există însă nici

un termen în limba românească și nici în altă limbă, care să indice acest estetic sau frumos deplasat. În conștiința indivizilor lipsiți de gust para-esteticul stârnește o reacțiune estetică pozitivă, câtă vreme reacțiunea legitimă ar fi una de respingere. Germanii recurg la designarea dezaprobativă prin cuvântul «kitsch», când e vorba despre un anume pretins frumos, care unora le produce totuși plăcere. O traducere a termenului kitsch e imposibilă. Kitsch-ul e însă neîndoios unul din cazurile para-estetice. Se uzitează cuvântul german în practica zilnică a gustului și în critica artistică. Blaga preferă cuvântul grecesc propus celui german, dar folosește și pe cel din urmă, de pildă când denunță transpunerea aido, în artă, mecanică și superficială, a unui „apus de soare” sau „exemplar biologic”. În studiul *Estetica și fenomenul kitsch*, Gheorghe Achiței opinează că „orice încercare de înlocuire a noțiunii de kitsch nu mai poate sta astăzi decât sub semnul inutilității”, drept care „cuvântul va trebui adoptat fără nici un fel de modificării”. Mai citez din precizările lui Achiței: „Cuvântul kitsch înseamnă *artă-surogat, lume-surogat, univers-surogat, realitate-surogat*”; „esența kitsch-ului constă în *epatare*”; avem de-a face „nu numai cu o producție kitsch, dar și cu un individ kitsch, omul cu gusturi estetice kitsch, veșnic predispus spre vulgaritate, spre gregaritate, spre melodramatic”; „kitsch-ul reprezintă, de bună seamă, o mare mistificare estetică”; „trăind într-un univers de false valori, dar comportându-se față de ele ca și cum ar fi valori autentice, publicul societății de consum va acționa permanent, cel puțin în plan estetic, fals: va trăi permanent, cel puțin în plan estetic, o iluzie”; „din acest punct de vedere, fenomenul îndeplinește, în cadrul societății capitaliste contemporane, o indiscutabilă funcție ideologică”. În *Dicționarul de estetică generală*, V. E. Mașek precizează: „*Kitsch* semnifică artă-surogat, precum și toate acele produse artistice concepute în spiritul exploatării doar a unuia sau unora din grupurile de stimuli ce intră în compunerea artei: stimuli de ordin *biologic* (îndeosebi cei erotici), de ordin *etic* (sentimentalismul), de ordin *magic* ori *ludic*. *K.* se referă, prin urmare, la un univers lipsit de profunzime și de semnificații social-umane superioare”.

*Motivații austro-ungare.* Spuneam că în zonele de limbă germană diagnosticarea kitsch-ului a devenit o îndatorire imperioasă. În directă lor prelungire, ea s-a impus însă și cercetătorilor unguri. Este vorba de o mai veche influență exercitată de cultura germană asupra celei ungare și mai ales de configurarea lor osmotică (reciproc înnobilitoare sau reciproc degradantă, de la caz la caz), în condițiile Imperiului austro-ungar. Dacă într-adevăr „Napoleon creează kitsch-ul“, în sensul în care geneza fenomenului e circumscrisă, sub acest titlu sugestiv, în primul capitol al cărții, un alt capitol putea fi cu tot atîta îndreptățire intitulat „Franz Iosif a generalizat kitsch-ul“, deoarece, poate, nicicînd și nicăieri kitsch-ul nu a fost acceptat și venerat cu atîta slugarnică obtuzitate ca în timpul îndelungatei domnii (din 1848 pînă în 1916) a acestui ultim împărat al Austriei și rege al Ungariei. „Spiritul de operetă“ al imperiului hibrid, imperiu poreclit de către Robert Musil „Kakania“ (de la inițialele „K. u. K.“), a pervertit adînc structurile sale culturale. Iar dacă însuși acest proces de pervertire a fost pătrunzător denunțat în opera lui Musil, Broch sau Kafka, el trebuia să se fi și „pozitivat“ totodată în viața spirituală austro-ungară sub forme spontane sau conștiente, naive sau deliberate, „dezinteresate“ sau mercantile. Drept care gînditorii lucizi ai Ungariei, și cei marxști cu deosebire, au socotit de datoria lor orice acțiune demascatoare și asanatoare în raport cu kitsch-ul. Hermann István continuă și în acest plan munca predecesorilor săi. Să nu ne mire, ca atare, deseale sale referiri critice și „autocritice“ particulare la adresa unor opere autohtone muzicale, plastice, literare, teatrale, pe cît de apreciate de către un numeros public filistin, pe atît de găunoase sub raport valoric.

*Intemeierea ontologic-fenomenologică.* Kitsch-ul nu este doar un efect spiritual suprastructurat. Posibilitatea și realitatea extinderii sale izvorăsc din chiar structurile sociale moderne, viciate de relațiile capitaliste de producție și desfacere. Consecința nu poate fi înțeleasă fără cunoașterea cauzelor. Cred că efortul de a pricepe și de a ne face să pricepem motivarea reală a respectivelor deturnări „ideatice“ reprezintă cea mai autentic marxistă contribuție a exegetului. Pe bună dreptate, esențial pentru autor nu este gestul indignat în fața unei arte decrepite,

ci conștientizarea mecanismelor cauzale care au putut și la un moment dat au trebuit să genereze o atare decrepitudine „plăcută“, „amuzantă“, „distractivă“, „atrăgătoare“, „frumoasă“. Important este mai ales „omul-kitsch“, configurat în condițiile unei „societăți-kitsch“, adică acea mentalitate mic-burgheză care, răsărită ca ciupercile după ploaie pe baze istorice burgheze, a avut chiar șansa (pentru noi neșansa) de a-și depăși temeiurile, dar tot în virtutea unor mecanisme sociale de alienare, înstrăinare, manipulare, mistificare. Discuția e mutată spre zonele profunde, neîntîmplătoare. Autorul nu este nicidecum primul care să fi înțeles nevoia de a forța pînă la straturile ontice ale „prostului gust“, el a știut să convertească însă sugestia metodologică a colegilor săi (minuțios consemnați) într-un fir călăuzitor pentru propria sa analiză. Întoarcerea cu fața spre obiectiva ontologie și obiectuala fenomenologie a kitsch-ului se cuvine reținută mai presus de orice detalii. Și din ea decurge firesc convingerea, adesea reafirmată, că nu blestemele și nici măcar binevoitoarele acțiuni „iluminist“-educative vor fi acelea care să vestejească subprodusele culturale, îndrăgite încă de mulți, ci doar schimbarea din temelii a condițiilor social-istorice, mutație în măsură să îndreptățească apoi numitele acțiuni educative.

*Cîteva propoziții-cheie.* Eseul lui Hermann István este variat, documentat și plăcut la lectură. În expunerea sa aparent neriguroasă, cu salturi de la un exemplu la altul, de la o observație la alta, el a urmărit totuși luminarea, din unghiuri diverse, a aceleiași probleme. Susținute prin numeroase probe practice și analize localizate, pentru a nu deveni apodictice sau schematice, unele succinte formulări — de obicei subliniate în chiar textul cărții — se integrează treptat într-o definire a naturii obiectului investigat. N-ar strica, poate, extragerea, din „carnația“ demonstrației, a cîtorva asemenea enunțuri, avînd darul să ne fixeze în memorie esența unui fenomen atît de diversificat, fluid și adesea disimulat. Iată-le: „kitsch-ul este sentimental“; „kitsch-ul este minciună“; este „rodul unei aprecieri estetice care intervertește însuși esteticul“; „sugerează oamenilor că drumul ascensiunii există în lumea burgheză“; are drept condiție „solitudinea individului“; exemplifică „o viziune de lacheu“; se formează în

condițiile schizofreniei sociale și ale dedublării omului „într-o ființă obișnuită și o personalitate remarcabilă“ ; ridică „succesul“ însuși la rang de „criteriu“ ; împinge „sentimentalismul“ pînă la „sclifoseală“ ; înlocuiește „frumosul“ autentic prin doar „interesant“ ; dă naștere unor „mode efemere“ ; „kitsch-ul este o poveste care vrea să pară realitate“ ; „leagă artelor de pornirile instinctive“ ; „morală kitsch este întotdeauna o morală convențională“ ; disimulează pornirile apologetice printr-o „anumită pornire critică“ ; „adoarme“ de fapt vigilența umană ; „kitsch-ul conservă“, este profund conservator ; baza lui de pornire „o formează întotdeauna epigonismul“ ; „cosmopolitismul kitsch-ului nu contrazice nicidecum caracterul său naționalist“ ; „în ultimă analiză, kitsch-ul are un caracter mic-burghez“ ; „kitsch-ul este un mecanism de stăvilire a fluxului culturii autentice către mase“ ; face parte din „procesele de alienare și de vidare a lumii burgheze“ ; „kitsch-ul modern este kitsch-ul enunțării de false probleme“ ; estetica kitsch produce „o nivelare generală a valorilor“ ; în cazul ei, „funcția creațiilor nu mai contează de loc“ ; stereotipia lui exclude de fapt „obținerea efectului kathartic“ ; kitsch-ul poate „prelua din artă orice, cu excepția esenței, a katharsis-ului“ ; înlocuiește „katharsis“-ul prin „apoteoză“, prin „apologie“ etc. etc.

*Împotriva kitsch-ului.* Astfel și-a denumit Hermann István ultimul capitol al cărții sale, un titlu care să-i rezume cît mai concis cu putință patosul, acea pornire patetică implicată în digresiunile sale lucide despre opinii teoretice diverse, despre produse artistice de tot obscure sau binecunoscute. Aceste comentarii și interpretări particulare pot să ne satisfacă sau nu (unele exemple sînt discutabile, par împinse prea departe, largesc peste măsură sfera subproduselor kitsch, îi subsumează orice gust îndoielnic sau denunță opere cu o valabilitate parțială totuși). Pledoaria ce le străbate ne convine însă pentru că ne convinge. Un organism social conștient de menirea lui și individul, la rîndu-i, conștient de rolul care-i revine în ansamblul vieții sociale, doresc să devină imuni față de solicitările para-, pseudo- și sub-culturale. Această imunitate nu se obține — cum am mai remarcat pe urmele autorului — nici doar prin elevate intenții, nici doar prin critici acerbe. Numai o suplă și înțeleaptă stra-

tegie a asanărilor necesare în planul existenței și al conștiinței va reuși să contracareze eficient acțiunea artei-kitsch. Pentru că, în timpurile mai recente, și cultura-kitsch a devenit efectiv un „opiu pentru popor“ (schimbând cele ce se cer schimbate cu ocazia transferării cunoscutelor formule), un mijloc de a „droga“ masele cu bună știință sau, poate, uneori din ignoranță și din naivitate. Kitsch-ul „înfrumusețează“ realitatea, aplatizînd-o. El „poetizează“ în aparență proza vieții și de fapt „prozaizează“ poezia ei autentică. El tocește conflictele, suprimă calea înlăturării lor, „alină“ dureri fără a le descoperi cauza, acoperă rușinat răni ce s-ar cuveni vindicate. El întreține cele mai ieftine iluzii, minte, deturnează, mistifică. Faptul că toate acestea le face cu „bunăvoință“ și cu „duioșie“, de parcă ar dori să ia parte omului în lupta sa adesea dureroasă, nu-l face mai puțin periculos. Dimpotrivă. Antiumanismul mărturisit se deconspiră mai repede; antiumanismul unor „umanisme“ mimate cere să fie combătut cu multă clarviziune și hotărîre. Și să nu uităm că de extraordinara extensiune și răspîndire a mijloacelor de comunicare a putut beneficia nu doar o cultură democratică pe măsura valorilor ei, dar și o cultură pseudodemocratică, lipsită de valoare și devalorizatoare. Fiindcă schișarea îndatoririlor noastre, modificate și crescute în condițiile revoluției tehnico-științifice și ale lărgirii canalelor de emisiune-recepție artistică, a avut o legătură strînsă cu studiul prefăcut, chiar înainte de a fi fost explicit vorba de el. Iar esul de față ne multiplică pînă la urmă meditațiile cu privire la rolul esteticii și al esteticianului în acest sfîrșit de secol din multe puncte de vedere inedit.

*Ion Ianoși*



## Cuvînt înainte

Cînd vorbim de gustul kitsch, de cele mai multe ori acesta ne evocă o imagine-tip: aceea a piticilor de ghips din grădină. În apariția lor nemijlocită, kitsch-ul ni se dezvăluie în mod firesc. Dar în clipa în care aceste mici figuri încep să se miște, ba chiar să pozeze, produc un efect cît se poate de înșelător. Pozele piticului de grădină provoacă o oarecare stupefacție, căci constăți că piticul poate adopta o atitudine de parcă ar fi un comandant de oști, un gînditor sau cine știe ce personalitate a vieții publice. Figurile de pitici din grădină nu sînt, așadar, pur și simplu imagini ale vieții reale sau ale mediului silvestru alunecate în kitsch, ci ocupă un loc mult mai însemnat în realitate, în așa-numita lume „a artelor” etc.

Autorul acestor rînduri nu a început să reflecteze în-  
tîmplător asupra problemei. În viața modernă, cînd pozele piticului sînt atît de des confundate cu conținutul autentic, cînd isteria este luată drept talent, iar platitudinea drept idee, problema kitsch-ului dobîndește nu numai o actualitate estetică, ci și una generală. Și, dintr-o cauză foarte lesne de înțeles, în primul rînd în condițiile societății burgheze, dar și în sînul dezvoltării noastre.

În condițiile societății burgheze se sapă o uriașă prăpastie între cunoștințe, știință, cuceririle ideologice și estetice ale artei, pe de o parte, și cultura de masă, pe de altă parte. Societatea burgheză poate promova — în chip contradictoriu, firește — într-o măsură însemnată așa-zisa linie de elită a culturii. Ceea ce îi este pur și simplu cu neputință să dezvolte, datorită propriilor sale contradicții, e cultura maselor. Această prăpastie obiectivă între „cultura de elită” și „cultura de masă”, corect sau eronat interpretată, apare însă la toți filozofii istoriei

sau ai culturii mai însemnați din secolul al XX-lea. Și mai pregnant se conturează acest tablou în estetică: pe de o parte, există arta de elită în cele mai diverse forme, iar pe de altă parte pseudoarta sau arta-surogat pentru presupusul nivel și gust al maselor. Prezenta carte va încerca să urmărească în ce fel a luat naștere și cum s-a adâncit în continuare această prăpastie din cultura burgheză.

Dar ar fi cât se poate de supărător dacă această prăpastie s-ar crea într-o măsură egală sau chiar numai apropiată și în condițiile noastre. Desigur, în parte ca o moștenire a capitalismului, în parte și ca o consecință a propriilor noastre probleme nerezolvate, astfel de tendințe există și la noi. Dar ele nu sînt de neînvins, nu izvorăsc din structura esențială a societății, ci din înțelegerea greșită a unor probleme fundamentale. De-a lungul existenței sale istorice, socialismul a propagat cultura autentică în rîndurile unor mase largi cum într-adevăr nu s-a mai văzut în istorie. Cititorul va observa însă că dezvoltarea în ritm accelerat, transformarea socială rapidă posedă în sine o putere generatoare a „nevoii de rău”. Ne-am referi în acest sens la un singur exemplu: atunci cînd masele care se îndreaptă de la sate spre orașe vor să înțeleagă în așa-numitul proces de urbanizare sau industrializare orașul, metropola, și încercă, într-o formă oarecare, să se familiarizeze aici, ele se adresează în chip necesar tezaurului romantic, ba chiar kitsch, de anecdote și de șlagăre ale marilor orașe. Procesul există ca tendință și poate fi combătut tocmai prin conștientizarea acestei existențe. Nu prin lansarea campaniilor împotriva kitsch-ului, ci prin stăvilirea, sub semnul adevăratei științe și arte, a proceselor care generează cerința de kitsch.

De aceea, am spune că, prin ele însele, campaniile împotriva kitsch-ului sînt inefficiente. Cartea de față nu are această menire și nici nu constituie o parte a vreunei campanii. Dimpotrivă, năzuiește spre *conștientizarea unor probleme de estetică*. Și aceasta pentru că mijlocul de învingere a kitsch-ului îl constituie în primul rînd cultura populară adevărată. Nu în sens frazeologic, ci în cel al muncii cotidiene. De aceea, la noi, prăpastia dintre artă de elită și cea destinată sau „transmisă” poporului nu este

necesară. Foarte adesea publicul este făcut responsabil pentru că nu înțelege anumite aspirații artistice. Or, această carte intenționează să demonstreze că răspunderea pentru faptul că masele refuză anumite năzuințe artistice importante și cu adevărat progresiste nu o poartă publicul. Dimpotrivă, cauza datorită căreia prăpastia amintită se face simțită și la noi în anumite puncte constă în primul rând în rămânerea în urmă a procesului de culturalizare a maselor, de formare a gusturilor lor, fenomen adesea inevitabil din punct de vedere social, care nu poate fi însă nicidecum permanentizat.

Referindu-se la chestiunile culturale, Lenin a așezat cu necesitate în centrul preocupărilor opera de culturalizare a poporului, figura dascălului, bibliotecile etc. În comparație cu aceste preocupări, el privea discuțiile despre diferitele curente moderne ca avînd o importanță secundară, ba chiar de ordinul al treilea. El considera că înainte de toate este nevoie de cultură populară, deoarece numai astfel devine posibil ca masele să nu mai fie privite și tratate cu desconsiderare, adică, în sens artistic, la modul kitsch. Și cu toate că în paginile prezentei cărți se vorbește puțin despre problemele culturii populare, în ansamblu ea urmărește totuși să afirme această concepție. Laturile contrarii ale contradicției le formează cultura populară și kitsch-ul, nu cultura populară și cea de elită. Iată de ce am considerat de actualitate să întreprindem analiza unei lumi, a unor gânduri, sentimente și estetici de dimensiuni liliputane.

Noiembrie 1970

*Autorul*

Nimeni nu se mai îndoiește astăzi că kitsch-ul este unul din accesoriile vieții moderne. Nu este un accesoriu pozitiv, dar într-un fel el se corelează cu viața fiecăruia, fie că-i place kitsch-ul, fie că-l acceptă, fie, în sfârșit, că luptă împotriva lui. A fost vorbit de rău în fel și chip. Unii consideră că poate fi explicat etimologic. Îl etimologizează din cuvîntul german kitsch, arătînd că, inițial, termenul reprezenta varianta germanizată a englezescului *sketch*. Așadar, kitsch-ul ar însemna schematism, caracter schițat, nefinisat. În realitate însă, kitsch-ul este adesea foarte finisat. Ba chiar, am putea spune, reliefat ; pe cînd arta modernă se caracterizează nu rareori printr-o notă de experimentalism, creînd astfel mai degrabă ea impresia de schematism. Potrivit altor explicații etimologice, termenul ar proveni din cuvîntul german *kitschen*, a cărui semnificație ar fi a strînge grămadă noroiul de pe stradă. Aceste explicații etimologice nu ne dezvăluie prea mult despre natura kitsch-ului.

Cauza altei dificultăți constă în aceea că expresia kitsch nu există decît în limbile germană și maghiară ; englezul vorbește de *bestseller*, ceea ce nu-i același lucru, sau de *comics*, care înseamnă de fapt roman în imagini ; francezul vorbește de *pastiche*, italianul de *pasticcio*, ceea ce caracterizează lucrul de mîntuială ; rusul folosește expresia de artă de bîlci sau șablon, respectiv de subartă sau „cîrpăceală” artistică. Ceea ce desemnează însă din punctul de vedere al atmosferei și al conținutului termenul de kitsch a fost denotat printr-o categorie corespunzătoare pînă la urmă numai în Germania. Ea reprezintă însă și o noțiune colectivă, cuprinzînd tot ce am enumerat mai sus. Totul laolaltă, dar într-o structurare specifică. Și

tocmai acest fapt face necesară examinarea mai atentă a noțiunii de kitsch.

*Kitsch-ul este sentimental.* Iată ce se află în centrul atenției aproape a tuturor celor care scriu despre kitsch. Balázs Béla, de pildă, scrie pur și simplu : „Kitsch-ul este sentimentalism distilat. El se situează față de arta autentică ca citronada față de fructul original. Produsul concentrat de atmosferă se adaugă, la nevoie, operei. Se păstrează sub formă de conservă. Dar de ce este atât de gustat ? De ce constituie kitsch-ul o trebuință atât de profundă și fundamentală a micului burghez ? Disocierea sentimentalismului este un fenomen care însoțește obiectualizarea și automatismul propriei vieții în societatea capitalistă. Sentimentul se desprinde de realitatea mecanizată...”<sup>1</sup>. Așadar, principala caracteristică a kitsch-ului este sentimentalismul, concentrarea, conservarea sentimentului. Am putea deci considera kitsch-ul ca sentimentalism modern. Dar preaplinul sentimentului nu poate defini prin el însuși kitsch-ul, chiar și numai pentru faptul că el stătea și la temelia sentimentalismului clasic. La rîndul ei, concentrarea nu poate fi nici ea pusă în cauză, deoarece în orice operă de artă există ceva concentrat, fiecare operă de artă condensează, tinde spre intensitate.

*Kitsch-ul este minciună,* susțin alții. Vorbind despre kitsch și proletcultism, Georg Lukács caracteriza pe cel dintîi ca pe o proclamare tehnicizată a minciunii sociale și umane, care derutează masele muncitoare<sup>2</sup>. Incontestabil, kitsch-ul este minciună. Uneori este o operă foarte reușită, realizată printr-o tehnică împrumutată de la artă, alteori „născută” dintr-un suprem dispreț față de cele mai elementare aplicații pentru desen sau scris etc., fiind funciarmente mincinoasă. Adevărata problemă majoră constă în aceea că însuși *consumatorul de kitsch protestează împotriva oricărui adevăr*. El vrea tocmai minciuna. Ca să întrebuițăm o formulă psihologică modernă, există o trebuință de minciună.

Desigur, această trebuință a existat dintotdeauna, numai că în alt fel decît în timpurile moderne. Tribul de nomazi ce străbătea pustiurile avea nevoie, evident, de minciună atunci cînd își alegea un țap ispășitor. Din aceeași categorie fac parte și toate nevoile transcendente, explicabile atât istoric, cît și printr-o cauzalitate

structurală. Nu există vreo populație primitivă care să nu tindă spre postularea unui tablou al lumii relativ încheiat, în care scop înlocuiește, firește, factorii necunoscuți prin fantastic, prin transcendental. Istoria omenirii este în același timp și istoria ideilor eronate, iar ideile eronate și-au găsit întotdeauna șamanii, preoții etc.

Originea minciunii artistice poate fi multiplă. Dintr-un anumit punct de vedere, arta însăși este „minciună”, deoarece nu zugrăvește fapte reale, evenimente petrecute adevărate, ci, așa cum spunea Aristotel, evenimente care se pot produce în virtutea necesității sau a probabilității. Și tocmai de aceea Aristotel considera arta mai filozofică decât istoriografia, o vedea mai profundă și mai multilaterală în același timp. Și cu toate că statutul de minciună al artei, în comparație cu matematica, de pildă, era enunțat deja în antichitate de Platon, era vorba mereu de artă și niciodată de arta mincinoasă. Niciodată nu se vorbea despre o artă al cărei scop, în opoziție cu o altă artă, ar fi fost dezorientarea oamenilor. Au trecut secole de-a rândul în care nu a existat o asemenea artă intenționat derutantă. Minciuna a îmbrăcat forme noi, superstițioase și transcendente, ba chiar acelea ale denaturării istorice. Dar falsificarea istoriei nu contrazicea, în cazurile date, arta, iar Virgiliu demonstra cu cea mai mare seninătate prin epopeea lui *Enea* faptul că dinastia lui August descinde prin filiație directă de la refugiații troieni, după cum mai târziu Shakespeare reinterpreta o seamă întreagă de fapte istorice în interesul casei Tudorilor.

Să fi fost oare acestea minciuni? Istoricește, cu siguranță, din punct de vedere artistic însă, nicidecum. Minciuna istorică s-a convertit în adevăr artistic! Este drept, istoria artei cunoaște și opere nonadevărate: înșălări, uneori foarte populare, altele mai puțin, dar existente. În poezie, ele au fost denumite poemastre, a căror joasă calitate se datorează parțial lipsei de talent al autorilor, epigoni fără conținut și imitatori. Romanele picarești, ținta atacurilor lui Cervantes, erau fără îndoială astfel de înșălări, care reușeau să deruteze pînă și suflete brave, de felul lui Don Quijote. Ele, care l-au făcut ridicul pe cavalerul tristei figuri, degajau în chip vădit minciuna, idealizarea unui mod de viață care fie

că nu a existat, fie că a existat altfel în mod concret. Dar aceasta nu are prea mult a face cu kitsch-ul. Este o falsă literatură, fără a avea pretenția de a se auto-prezenta drept realitate sau artă. O lectură funcțional identică basmului — de îndată ce alegoriile ei sînt traduse în sens direct — devine ridicolă. Cazul cavalerului tristei figuri este patologic, iar observația lui Foucault că tocmai aici începe divorțul dintre cuvinte și lucruri este corectă. „*Don Quijote* ne oferă mulajul negativ al lumii Renașterii ; scrisul a încetat să mai fie proza lumii, comparațiile și semnele s-au lepădat de vechiul lor acord, analogiile înșală, transformîndu-se în halucinații și delir ; lucrurile continuă cu îndărătnicie să rămînă în identitatea lor ironică : nu mai sînt ceea ce sînt, cuvintele antrenează la aventură fără conținut și nu pot fi încărcate cu comparații ; nu indică lucrurile ; stau adormite printre filele cărților, sub praf“<sup>3</sup>.

Într-o anumită privință însă, adevărul este tocmai contrariul a ceea ce afirmă Foucault. Oamenii nu au privit niciodată cuvintele artei ca avînd un sens direct. E îndoielnic că s-ar fi găsit cineva care ar fi încercat să procedeze aidoma lui Ahile, lucru de altfel dificil chiar și pentru simplul motiv că acțiunile acestuia erau condiționate de cufundarea lui în apele Stixului. La fel, cu greu ar fi putut proceda cineva în sens direct asemenea lui Oedip, căci și istoria lui își avea notele sale proprii, inalienabile și individuale. Don Quijote este primul care-și închipuie că operele scrise trebuie înțelese ad litteram, și nu parabolic, primul care crede că între artă și lucruri există o corelație directă. El pornește deci primul pe un drum pe care apoi îl vor urma mase întregi. La timpul său, el reprezenta o excepție, era comic, demn de compătimire și totodată ridicol, mai tîrziu însă devine mult mai general, și Don Quijoții încep să mișune. Cîtă vreme este de unul singur, el constituie o personalitate. Dar tocmai de aceea este solitar, tocmai de aceea e un erou autentic. Cît despre Don Quijoții de mai tîrziu, ei profesează un donquijotism de speță inferioară, cu caracter de masă, ceea ce nu mai reclamă personalitate. Asupra conținutului acestuia vom reveni.

Dar literatura și arta au fost însoțite și de așa-numita *pornografie*. Oricine a putut avea ocazia să ia cunoștință,

dacă nu din altă sursă, măcar din caracterizarea lui Marx, de așa-numita literatură grobian-lăudăroasă, cabotină și găunoasă în cabotinismul ei. Istoriile la modă din producția de bazar ale timpului intră tot în categoria pornografiei, dar aceasta nu are nici o legătură cu subliteratura apoasă de mai târziu, difuzată în tiraje de sute de mii. Cel mult atîta, că nici ea nu este literatură, după cum nici orice bucată muzicală nu e operă muzicală autentică și nici orice obiect sculptat nu este sculptură și în sens artistic. Aceste „opere“ de joasă calitate și-au păstrat ocazionalitatea, caracterul de atribut al unei pături, chiar și atunci cînd, uneori, se propagau pe calea tradiției orale sau erau instalate în nava centrală sau laterală a cîte unei biserici. Și asta deoarece pentru dezorientarea oamenilor în chestiuni importante erau suficiente retorica, religia și superstiția. Nu se simțea încă nevoia ajutorului unui gen nou de „artă“, care mai târziu și-a asumat singură această „misiune“.

Trebuie spus că puțini acceptă ideea istoricității kitsch-ului și nici prea mulți nu-l consideră un fenomen al epocii moderne. Toți cei care s-au ocupat de această problemă s-au lovit de anumite trăsături caracteristice în general non-artei, pe care apoi au căutat să le proiecteze și în trecut. Așa sînt, de pildă, *sexualitatea* și *goana după senzațional*, attribute ale majorității opusculilor de duzină, precum și ale kitsch-ului. Este adevărat că unii critici exagerați își greșesc ținta, ca, de exemplu, Christian Kellner, care descoperă kitsch-ul pînă și la Bernini, unul dintre cei mai mari maeștri ai barocului.

„Sub acest raport (adică în privința supralicitării sexualității și a goanei după senzațional. — *H.I.*), un exemplu intuitiv ne oferă faimoasa — și nu fără motiv — plastică de altar de la biserica Maria della Vittoria din Roma avînd ca temă pe sfînta Tereza. Cineva nefamiliarizat cu reprezentările creștin-catolice poate surprinde în această plastică redarea formal-excelentă a orgasmului unei femei. Pentru un asemenea privitor, chiar dacă ar fi de naționalitate chineză și, ca atare, s-ar situa pe pozițiile picturii clasice a țării sale, împărtășind opinia potrivit căreia zugrăvirea corpului omenesc nu are nimic comun cu arta, opera ar constitui, poate, o creație artistică, după cum cu greu s-ar găsi cineva capabil să re-



ziste fără o asociație de ordin sexual în fața unei imagini atît de expresive. Căci erotismul și arta, oricîtă bucurie ar produce, sînt totuși lucruri radical deosebite, care în combinarea lor ar determina nu amplificarea, ci prejudicierea plăcerii. Respingerea foarte conștientă a sublimării ilustrează, în subsidiar, ce maturitate a atins în cercul de cultură al Chinei antice cunoașterea proceselor psihice, cunoaștere care, chiar dacă nu exclude posibilitatea producerii kitsch-ului, în orice caz face imposibilă cu mai multă eficacitate ca la noi confundarea kitsch-ului cu arta. Sfînta Tereza a lui Bernini s-a născut dintr-o optică artistică în esență nedeșlășită, optică ce i-a permis artistului bucuriei senzuale să strecoare înfățișarea unei trăiri cît se poate de pămîntești în biserică și să sublinieze situația printr-un înger-aș-Amor încordîndu-și arcul<sup>4</sup>.

Pe Kellerer îl derutează pesemne faptul că adesea kitsch-ul încearcă să-și afirme scopurile prin etalarea sexualității. În persoana lui Bernini însă (deși descrierea lui Kellerer este în multe privințe frapantă) ni se înfățișează unul dintre artiștii cei mai deosebiți ai barocului, atît sub raportul năzuințelor sale de arhitect, cît și al celor de sculptor. Într-adevăr, Bernini încearcă să interpreteze barocul și trăirea barocă — așa cum este — în sensul Renașterii, fără a o anula însă. După cum se știe, viziunile sfintei Tereza, ca și personajul însuși, au reprezentat punctul de plecare al mișcării Contrareforme și al barocului. Dacă la începutul Renașterii îl găsim pe Francesco d'Assisi cu mistica lui, la fel se întîmplă cu sfînta Tereza în cazul barocului (este o altă problemă că organizatorul Contrareforme a fost Ignățiu de Loyola, în timp ce Francesco d'Assisi îndeplinește deopotrivă rolul de promotor ideologic și de organizator). Or, Bernini era un reprezentant al cultului renașcentist și antic al trupului, precum și al umanismului. Era deci firesc ca pentru el viziunile sfintei Tereza să fi avut conținutul lor erotic. Rolul erosului descoperit de Freud la Michelangelo există și la Bernini, care vrea să interpreteze lumea barocă drept o lume a trupului și a umanului, întocmai cum a procedat interpretarea renașcentistă a miturilor cu *Uechiul* și cu *Noul testament*. Cea mai pregnantă expresie a acesteia o constituie înfățișarea erotică a extazului, ceea ce istoricește duce la creație artistică, fiind o parte a

acelei lupte de eliberare pe care arta, potrivit părerii lui Georg Lukács, o duce împotriva religiei, și în nici un caz nu apare într-un astfel de context ca *sexy*-ul modern.

Foarte mulți însă procedează asemenea lui Kellerer în investigarea rădăcinilor istorice ale problemei kitsch-ului. Ei întrevăd parcă tendințe kitsch și la artiști mai vechi și consideră ca ceva de neînțeles îndeosebi faptul că într-o anumită perioadă s-au născut reprezentări ale universului sentimental de atât de mare efect cum sînt *Pamela* sau *Werther*. Consacrînd acestei probleme numeroase pagini ale lucrării sale, dealtfel foarte interesante și utile, Anna Földes face următoarea constatare: „*Pamela* constituie astăzi o lectură obositoare și naivă, iar scheletul narațiunii ei nu se deosebește prea mult de ceea ce noi numim kitsch. Trebuie să ne ferim însă de judecățile anistorice. Există multe opere care la vremea lor au fost noutăți moderne, chiar revoluționare, dar al căror efect actual este cel mult un zîmbet compătimitor. Și poate că acest adevăr îl dovedesc tocmai creațiile aparținînd curentului sentimentalist”<sup>5</sup>.

Deși autoarea recunoaște, în ultimă instanță, însemnătatea istorică a sentimentalismului, din punctul de vedere al receptării în zilele noastre ea consideră kitsch operele sentimentale. Și aici nu este vorba numai de istorism, de faptul că sentimentalismul a avut o însemnătate istorică considerabilă, care depășea cadrul istoriei literare. Marile creații ale sentimentalismului, operele lui Sterne, Richardson, Rousseau, Goethe și Schiller degajă revendicarea egalității și a drepturilor sentimentelor. Iar aceasta este cu totul altceva decît literatura kitsch redusă la sentimente, dispusă să recunoască în fața sentimentelor cel mult conflictele de aparență.

Și chiar dacă observatorul de astăzi poate considera kitsch opere, mai bine zis niște însăilări realizate cu secole în urmă, noi sîntem totuși de părere că acesta nu este altceva decît proiectarea în trecut a stărilor actuale. Cînd Molière — și, mergînd pe urmele lui, Csokonai — tratează cu o satiră ucigătoare producția rimată a epocii, domeniul vizat este iarăși cu totul diferit de ceea ce noi numim kitsch. Trissotin-ii și Oronte-ii lui sînt reprezentanții așa-numitei poezii galante, în care galanteria, prețiozitatea domină conținutul. Și dacă asemenea personaje

apar la Molière, el îi menţionează ca pe nişte poetaştri. În timp ce le curtează pe Magdelon şi pe Cathos în *Preţioasele ridicole*, aflăm despre marchizul Mascaril că este priceput în toate genurile de artă. La remarcă uneia dintre doamnele sclifosite, precum că „madrigalurile sînt plăcute atunci cînd sînt bine întoarse din condei“, Mascaril replică : „Acesta e talentul meu cel mai de seamă şi lucrez acum să pun în madrigaluri toată istoria romană“. Magdelon : „O, sigur că va fi de cea mai mare frumuseţe. Îmi reţin cel puţin un exemplar dacă o veţi tipări“. Mascaril : „Vă făgăduiesc la fiecare cîte unul — şi din cele mai frumos legate. E mai prejos de rangul meu s-o tipăresc, dar o fac numai ca să aibă prilej de cîştig librării, care nu-mi dau preţet“ \*.

Poezia este deci un simplu articol de modă, iar Mascaril, acest lacheu ce se dă drept nobil, nu vrea nicidecum să scrie kitsch şi nici nu-şi alege o temă tipică de kitsch, ci ar dori să cînte în madrigaluri întreaga istorie a Romei. Independent de chestiunea dacă o istorie poate fi scrisă în totalitatea sa, este îndeosebi problematic madrigalul ca formă care — în condiţiile timpului şi sub raportul formei — nu putea fi decît o imitaţie comică a poeziei de curte. Idilele şi pastoralele, produse specifice ale barocului tîrziu şi ale rococo-ului, reprezintă mai degrabă o şcoală pregătitoare sau răspund unei simple nevoi didactice, o satisfacere a trebuinţei de kitsch. De aceea am fi tentaţi să afirmăm că în cazul kitsch-ului avem de-a face cu un gen deosebit şi special de pseudoartă, pe care nu avem voie s-o confundăm cu nici un fel de lucrare de duzină. Aceasta din urmă este rezultatul lipsei de talent şi al falselor criterii şi concepţii estetice. *Kitsch-ul este foarte real, fiind rodul unei aprecieri estetice care interverteşte însuşi esteticul*. El are un efect estetic, mai corect pseudoestetic, calculat, dacă nu conştient, în orice caz inconştient, baza lui fiind psihologia care se sprijină pe cel mai larg public cititor, în timp ce însăilarea se ajustează fie la gustul clientului, fie la acela real sau închipuit, dar aristocratic al unei păтури extrem de restrînse. Lucrarea de duzină este, aşadar, în general anti-

\* Molière, *Opere*, vol. 1, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, p. 292. — *Nota trad.*

democratică, în opoziție cu kitsch-ul „democratic“. Iată trăsătura care îl unește cu pornografia. Nu trebuie să uităm, desigur, că „democratismul“ are aici un sens care reclamă categoric ghilimelele.

Ce creează deci kitsch-ul ? Eliberarea sentimentelor ? Și aceasta. Dar nu numai a sentimentelor, ci și a drepturilor și a economiei. Kitsch-ul devine posibil în momentul în care fiecare soldat poate purta în raniță bastonul de mareșal. În acest sens este Napoleon creatorul kitsch-ului. Pînă la corsican, kitsch-ul nu exista. Motanul încălțat — așa cum îl numea inițial Josephine — a devenit însă împăratul Franței. Iar atîta timp cît posibilitatea cel puțin formală de a deveni împărat nu-i este dată fiecăruia în Franța sau aiurea, kitsch-ul nu poate apărea. Cîta vreme oamenii își au locul lor bine stabilit în societate încă de la naștere, nu se poate scrie kitsch, deoarece lipsește însăși baza înfățișării unor ascensiuni. Pînă atunci ascensiunea cuiva necesita explicații. De regulă, formula era că de fapt respectivul avea origine nobilă sau provenea dintr-o familie „bună“, dar a fost pur și simplu confundat ori pierdut, ajungînd astfel în păturile de jos. Ridicarea lui îl situează cel mult din nou pe poziția socială care dealtfel i se cuvine. Motivul acesta joacă un rol chiar și în cazul unui erou plebeian ca Tom Jones, iar Figaro, eroul principal al celei mai frumoase comedii burgheze, este el însuși un copil găsit, despre care ulterior se află că este fiul pierdut al Marcellinei și al lui Bartolo. (În cazul lui, motivul amintit amplifică doar atmosfera de comedie, căci, aflîndu-se despre Figaro că nu este altcineva decît micul Emanuel, iese la iveală nu numai faptul că în pruncie avea scutece fine și jucării scumpe, dar și că fusese un copil nelegitim, căruia i se oferă acum ocazia să-și legalizeze starea civilă prin căsătoria Marcellinei cu fostul ei amant, adică tatăl lui Figaro.) După revoluția franceză, astfel de motive devin superflue sau, chiar dacă se ivesc, funcționează ca niște anexe, cu o notă ironică sau de accentuare. Despre Pierre Bezuhov aflăm că este conte nu la urmă, ci o știm de la bun început, iar Lucien Chardon, a cărui mamă se trage din familia Rubempré, se zbate zadarnic să-și recîștige titlul nobiliar etc. Dar faptul e lipsit de importanță, nu originea

eroului trebuie să se descopere. Datoria lui e să-și cucerească, pe alte căi, dreptul la viață.

Să revenim însă la Napoleon, a cărui figură a influențat o lungă epocă istorică, devenind realmente modelul kitsch-ului de mai târziu. Literatura și viața însăși sînt saturate de Napoleoni. Julien Sorel consideră drumul lui Napoleon drept exemplu de urmat, tot astfel cum — și schimbarea modului de a pune problema este iarăși istoricește determinată — Raskolnikov vrea să se pună singur la încercare pentru a dovedi că în el zace forța lui Napoleon. Căci în esența sa *kitsch-ul sugerează oamenilor că drumul ascensiunii există în lumea burgheză* sub raport social și individual, cu condiția să te folosești cu pricepere de împrejurări. În primele cinci decenii ale secolului al XIX-lea, împotriva acestei concepții se duce o polemică ascuțită, care continuă mai departe în sînul artei autentice. Julien Sorel al lui Stendhal polemizează cu napoleonismul la fel ca și tinerii eroi ai lui Balzac sau Raskolnikov al lui Dostoievski. Napoleonismul se demască acum ca o iluzie, devenind astfel problema de căpătîi a unei epoci a realismului critic. Deja la Balzac, în figura colonelului Chabert, apare cu claritate destinul adevărat al napoleonismului onest — ostracizarea, înlăturarea, sărăcia. Ulterior, variațiile pe această temă sînt prezente în artă în număr aproape inepuizabil.

Formularea noastră ar putea să pară unora prea restrictivă. Cititorul trebuie să țină seama însă de faptul că napoleonismul nu este o simplă noțiune de carieră socială. În secolul al XIX-lea unii ar dori să fie Napoleoni pe planul vieții afective sau al comportamentului. Există deci un napoleonism în dragoste, după cum există unul afectiv, intelectual și social. Pe acesta din urmă îl numim, de obicei, carierism, celelalte putînd fi amendate cu multiple atribute. Oricum însă, fiecare specie de napoleonism este încărcată cu iluzii eroice. Și tocmai acest eroism operează distincția dintre sentimentalism și neosentimentalism. Werther și Saint-Preux suferă și unul și celălalt. Uneori chiar și eroii și eroinele lui Courths-Mahler. Primii însă nu sînt sentimentali la umbra visului deplinei reușite, a aceluia de a fi Cezari, ci își afirmă propriile sentimente. În schimb ceilalți suferă pentru că suferința lor este legată de idealul realizării depline. Werther știe

că în realitate pasiunile nu sînt libere. Spre deosebire de el, eroii lui Marlitt își închipuie că sînt liberi, că sînt predestinați să sufere numai din cauza profunzimii, a valorii lor proprii și a neșansei personale. În cazul lui Werther, libertății sentimentelor se opune o lume întreagă. În cel al kitsch-ului, întreaga lume se opune libertății sentimentelor eroului kitsch.

Cu alte cuvinte, *solitudinea individului* este una dintre condițiile kitsch-ului. Nu în sensul că el ar fi singuratic, mai precis neapărat singuratic, dar este solitar în sensul raporturilor sociale. Este vorba deci de singurătatea tipic burgheză, cînd sentimentele, ideile, valorile nu se manifestă într-un context istoric, ci ca particularități intrinseci individului, ca o lume inalienabilă și indivizibilă, aparent unică, a individului, fără nici o contingentă cu alte lumi. Afirmția este și mai mult întărită de faptul că deseori kitsch-ul apare în teme istorice, că un Iuliu Cezar poate servi la fel de bine drept temă pentru kitsch ca și Abélard și Héloïse, că diferitele romane biografice care înfățișează viața și suferințele unor artiști, ori drumul străbătut de savanți sau politicieni reprezintă un important domeniu al literaturii kitsch. Sub acest aspect, kitsch-ul se angajează la distrucția istoriei, efectuînd deci tocmai inversul propriului său napoleonism. Căci, într-un fel sau altul, Napoleon a creat totuși istorie, figura lui însă, ca trăire și ca iluzie, este, pentru fiecare (sau se presupune că pentru fiecare), cu totul anistorică. Rămîn schema, șirul dificultăților, învingerea greutăților și atingerea înălțimilor. Schema însă nu afectează și nici nu poate afecta constelația istorică, constelație care promovează în chip aproape ridicol, dar cel puțin cu ironia obiectivă a istoriei, fie pe Napoleon, fie pe vreun alt erou al ei.

Dificultatea nu constă, așadar, în găsirea schemei corespunzătoare, fiindcă iluziile burgheze ne-o oferă de la sine. Nu-i motiv de îngrijorare nici faptul că schema ar putea fi cusută cu ață albă și nu s-ar mai integra în structura romanului kitsch. Într-adevăr, ea oferă nenumărate posibilități de variație, iar schemele de compoziție didactice și structura iluziei pot să se combine între ele într-un mod particular, să se intersecteze, făcînd astfel opera și mai „interesantă”. Lor li se pot asocia fără

teamă schemele expunerii, intrigii, deznodămîntului și finalului, și iată-ne în posesia unui sistem de elemente compoziționale cu un uriaș număr de variații posibile, în spatele căruia poate fi așezată liniștit istoria în chip de culisă. Rolul de culisă ea și-l îndeplinește prin descrieri ale modei, ale costumelor și măștilor împrumutate din arta decorativă sau prin zugrăvirea unor obiceiuri sau a altor aspecte oferite din abundență de istoria culturii. Contribuțiile istorico-culturale sînt menite să autentifice kitsch-ul; este însă evident că ele n-au de-a face cu modul de zugrăvire istorico-artistică. Și chiar dacă am admite, eventual, că pictura istoristă de la sfîrșitul secolului a fost prin ea însăși o cronică fidelă a epocii, pînă ca *Nero contemplînd arderea Romei* de Piloty sau *Uajk primînd botezul* de Benczur, în pofida tehnicii și a meșteșugului artistic excelent, nu ne oferă, în ultimă instanță, din punct de vedere istoric decît niște poze solemne sau demente, fără să pătrundă mai în profunzime.

Iată cum devine istoria o culisă care determină întregul univers atitudinal al scenelor patetice sau al capitolelor de roman; scena, respectiv suita de scene istorice prezentate idilic sau fără iluzii trec subit și direct în poze istorice și abia prin intermediul lor ajung la modelare „artistică”. Cît de fidel se prezintă apoi istoria reinterpretată și poza interpretată, cu cîtă inventivitate stilistică sînt ele evocate, aceasta constituie o chestiune de detaliu. Poza rămîne tot poză, golită de conținut în solemnitatea ei, dar „înălțătoare” prin însăși lipsa ei de conținut.

Deja Hegel vorbea cu ironie despre *viziunea de lacheu*, care domnea în rîndul filistinilor din vremea lui. Pentru lacheu, lucrul cel mai important la Goethe este tot ora la care el cere să i se aducă papucii sau cît de fierbinte își bea cafeaua. Influența deosebită a viziunii de lacheu rezidă în capacitatea de a prezenta personalitățile marcante ca pe niște ființe obișnuite. Ea reușește astfel să acrediteze la public ideea că modul de a privi lucrurile al lacheului este totodată și un mod de a privi democratic și uman. Dar această viziune mai înseamnă și altceva, și anume că oamenii încep să-și vadă propria lor persoană dedublată: pe de o parte, lacheul care îl contemplă pe el, un viitor Napoleon, un Napoleon neînțeleș; pe de altă parte, el însuși, stăpînul lacheului,

care-și simte propria-i grandoare, căci și el are mîncărurile sale preferate, tabieturile sale etc. Ulterior, viziunea se dovedește nu numai tentantă, dar omul nostru, propriul său Napoleon și lacheu în aceeași persoană, dorește s-o vadă justificată peste tot, și aproape că tînjește după o asemenea manieră de zugrăvire, istorică. Este adevărat, viziunea menționată este legată de sentimentul de singurătate, al însingurării. În astfel de situații, consumatorul, mai exact consumatorul de kitsch, poate fi mulțumit că nu mai este singur, că are un tovarăș, pe el însuși și pe lacheul său, cele două persoane avînd reciproc grijă de satisfacerea corespunzătoare a trebuințelor. Cu alte cuvinte, *una dintre condițiile formării kitsch-ului* este și schizofrenia socială, dedublarea omului într-o ființă obișnuită și o personalitate remarcabilă, în timp ce în realitate ni se înfățișează filistinul unitar și cenușiu.

Este însă foarte curios că atît marile evenimente istorice, cît și realizările spirituale, artistice excepționale exercită deopotrivă o atracție directă asupra kitsch-ului. Cîntăreața de operă Doris Hart a lui Vicki Baum, portretele romanești de muzicieni ale lui Pourtalès, fundalul romanului Margaretei Mitchell *Pe aripile vîntului* — războiul de secesiune —, portretizările de medici-cercetători ale lui George Sava, iată tot atîtea ilustrații. Dar niciodată nu tema e cea care decide, căci romanul istoric *Henric al IV-lea* al lui Heinrich Mann figurează, în literatura universală, printre apodoperele genului, portretul doctorului Arrowsmith, zugrăvit de Sinclair Lewis, intră, dacă vrem, în categoria romanelor cu temă medicală etc. Numai că afinitatea literaturii-rebut față de marile figuri ale istoriei și spiritului înseamnă eludarea istoriei și a spiritului, chiar dacă joacă un rol de culise în prezentare. Ele sînt însă numai culise, istorie a culturii, și nicidecum o realitate care determină și pătrunde în viața omenească. Acest caracter de culisă penetrează nu numai portretizarea, ci și compoziția și modelarea personajelor, și astfel, în loc ca însăși mișcarea dezvoltării istorice să creeze situațiile specifice în care oamenii trăiesc și acționează, istoria servește numai la umplerea într-un fel a aceluia gol compozițional care s-a format între caracterul comun al personajelor și rolul lor real.



Afirmația, întrucîtva aforistică, potrivit căreia Napoleon este creatorul kitsch-ului a reclamat o expunere în privința conținutului ei. Dar o asemenea expunere este cu atît mai mult reclamată de afirmația că kitsch-ul, ca o categorie și ca o realitate, nu a apărut imediat după Napoleon. Ar fi, desigur, ușor, continuînd în stil aforistic, să declarăm că kitsch-ul a sucombat în iarna rusească, deci ceea ce s-a născut nu era kitsch-ul, ci *Război și pace*, că el a fost înfrînt în bătălia de la Leipzig, apoi surghiunit mai întîi pe insula Elba, pentru ca să domnească din nou doar o sută de zile și, în cele din urmă, după această efemeră revenire, să-și consume pe insula Sf. Elena ultimele zile ale primei sale epoci. Am putea continua, de asemenea, formulările aforistice prin evocarea epistolei adresate de Napoleon Mariei Luiza după bătălia de la Borodino, în care o anunță că în ajun a cîștigat bătălia, dar, din păcate, a răcit și că o iubește mult. Căci, de fapt, toate acestea laolaltă sînt kitsch nu numai pentru că istoria s-a transformat în culisa unei răceli, dragostea conjugală avînd menirea să înlătore distanța în planul ideal dintre răceala lui Napoleon și bătălia de la Borodino, ci și datorită faptului că, întîmplător, Napoleon nu a repurtat o victorie la Borodino, iar tandrelor lui sentimente nutrite pentru Maria Luisa nu le prea pot fi aplicate sublimele criterii ale pasiunii și purității dragostei de trubadur.

Dar, părăsind terenul unor astfel de paradoxuri, trebuie spus că kitsch-ul a apărut ca o categorie prin anii 1870, deci cu mai bine de cincizeci de ani după căderea lui Napoleon, și anume la Mîinchen, în cercul pictorilor academîști. Și întrucît pictura academică este celebră prin aceea că atît trăsăturile sale de neoclasicism, cît și tendințele sale biedermeier reclamă deopotrivă perfecțiunea închisă a operei de artă, apare totuși probabilă presupunerea că termenul de kitsch este varianta germanizată a sketch-ului englezesc. Pictura academică nu tolera nici un fel de schematism, cu alte cuvinte nu tolera sketch-ul. Nu-i mai puțin adevărat că tot de atunci datează aforismul potrivit căruia kitsch-ul este ceea ce pictează colegul, ceea ce nu poate fi, desigur, acceptat ca o explicație serioasă. Iar existența termenului de kitschen, ulterior identificat cu kitsch-ul provenit din englezescul sketch,

nu schimbă întru nimic faptul că, pe vremea academismului, kitsch-ul putea semnifica în mod univoc schematizarea, ceva ce nu era finisat.

Dar și cuvintele își au destinul lor. Intrat în circulație, termenul nu mai funcționează în continuare în sens de caracter schițat, de improvizare, ci se atașează de arta, respectiv de pseudoarta, care tocmai în acea vreme începe să cîștige influență. Rămînînd în domeniul literaturii, trebuie să evidențiem ca clasici ai kitsch-ului din secolul al XIX-lea pe Octave Feuillet, Eugenie Marlitt, Nataly Eschstruth sau, în Ungaria, pe doamna Beniczky Bajza Lenke ș.a. Ei sînt aceia care și-au cîștigat prima oară popularitate ca autori ai unor istorii de dragoste, sentimentale, fiind urmați de lungul șir de scriitori cunoscuți astăzi publicului. Sfîrșitul de veac a fost prima epocă de mare înflorire, cînd kitsch-ul a devenit popular, obținînd tiraje înainte vreme de neconceput. Se pune întrebarea : dacă odată cu revoluția burgheză și cucerirea puterii de către noua clasă s-au creat condițiile kitsch-ului, de ce totuși a întîrziat apariția lui ca fenomen de masă pînă în deceniul al șaptelea ? Așa-numitul roman de colportaj exista și pînă atunci. Dar capacitatea lui de a capta atenția nu depășea cîtiva ani. Kitsch-ul, în schimb, atît ca metodologie, cît și ca întruchipare în opere individuale, și-a conservat decenii de-a rîndul capacitatea de influențare ; pe Eschstruth au citit-o cîteva generații, și chiar în zilele noastre se mai întîlnesc cititori ai lui Marlitt. Iar faptul că un Courths-Mahler își exercită influența și este citit de la începutul secolului și pînă azi se poate deduce nu atît din noile ediții, cît mai ales din circulația ascunsă a operelor lui pe calea acelui schimb prin împrumut a cărui anchetare ar fi extrem de dificilă. În același timp, realitatea fenomenului nu constituie pentru nimeni un secret, iar bibliotecile particulare de împrumut în societatea burgheză mizează cu bună știință pe popularitatea acestui gen de literatură.

Evoluția istorică a precedat, așadar, cu aproape o jumătate de secol nașterea kitsch-ului ca fenomen de masă. Deși condițiile erau date, încă nu se formase acel public cititor numeros care trebuia aprovizionat cu literatură kitsch, mica burghezie nu-și completase încă rîndurile, astfel că muzica, arta plastică, dar mai ales arta aplicată

de kitsch nu-și formaseră o atât de largă piață de desfacere, cum se va întâmpla cu începere din deceniul al șaptelea. Există însă și un alt obstacol, nu mai puțin însemnat, în calea înaintării irezistibile a pseudoartei. Cucerirea puterii de către burghezie a declanșat o criză în artă, iar ca primă reacție față de ea a apărut romantismul, în stare să satisfacă încă înăuntrul unui cadru artistic cerințe de ordin social care ulterior au devenit domenii specifice ale kitsch-ului. În romantism supraviețuiesc numeroase trăsături ale sentimentalismului, de astă dată însă aplicate la realitatea burgheză. E drept că aici — în cazul celor mai valoroase creații ale romantismului, ca, de pildă, la Victor Hugo — eroul luptă solitar pentru afirmarea sentimentelor sale, a cinstei și a onoarei proprii și nu este purtătorul conflictelor de egalitate principială a sentimentelor. Într-adevăr, această egalitate principială există și exista deja pe vremea lui Hugo. Eroul de tipul lui Jean Valjean luptă pur și simplu pentru ca trecutul să nu stigmatizeze prezentul. Nu-i vorbă, prin aceasta el devine singuratic sau, mai curînd, apare ca un om solitar, trăsătură care se menține în tot cursul procesului transformării sale; totodată însă el este purtător al unei probleme parțial de principiu. Dominarea trecutului, care-i pune pe indivizi într-o situație dezavantajoasă, cazierul, cu deosebire cel moral, aceste probleme apar într-o formă generalizată și mai tîrziu în societatea burgheză. Cu asemenea caziere morale se confruntă și eroii lui Ibsen, ca, de pildă, Peder Mortensgård din *Rosmersholm* sau Eilert Lövborg din *Hedda Gabler*. În romantism, acest motiv este, desigur, diferit, apare fără tendințe sociale generale contingente care-i îmbogățesc conținutul. În ambele cazuri, trecutul reprezintă un moment esențial, pentru că eroii lui Ibsen se opun societății care i-a stigmatizat. La Jean Valjean în schimb scopul urmărit este asimilarea, integrarea în societate, consacrarea socială, iar în măsura în care destinul său se întretaie cu evenimente sociale mai însemnate, cum ar fi răscoala antiregalistă, istoria se transformă deja în culisă.

Semnificativ pentru situația schițată a romantismului este faptul că, din punct de vedere estetic, tocmai aici apar pentru prima oară posibilitățile care în cele din urmă se vor realiza în kitsch. Friedrich Schlegel a des-

lușit de timpuriu, încă în 1796, tendințele negative iminente procesului dezvoltării artistice. Cu alte cuvinte, el sesizează pericolele pe care le ascunde napoleonismul într-un moment, când Napoleon este de-abia la începutul carierei sale. Marx remarcă odată că la francezi istoria e făurită de oameni, germanii i-au transformat pe oameni în idei, iar englezii pe acestea din urmă în pălării<sup>6</sup>. Parafrazînd butada, am putea spune că romantismul a făcut din Napoleon o idee, iar kitsch-ul l-a schimbat în coif.

În lucrarea sa de tinerețe despre poezia modernă, Friedrich Schlegel afirmă, printre altele: „Pretutindeni unde masele nu sînt pătrunse de cultură adevărată se ivește o artă vulgară, care ignoră orice altă atracție în afară de sexualitatea lubrică și pornirea care-ți provoacă repulsie. Și cu toate că materia se schimbă neîncetat, spiritul acestei arte rămîne mereu același: impostura confuză. Avem însă și o artă de bună calitate, ale cărei opere, raportate la public, sînt asemenea piscurilor înalte întrezărindu-se prin perdeaua deasă de nori întunecoși ce învăluie un peisaj îndepărtat. În istoria mai recentă a artelor întîlnim ici-colo poeți care par a fi niște străini sosiți dintr-o altă lume, superioară, în mijlocul unei epoci eșuate. Cu toată forța temperamentului lor, ei aspiră la etern... Printre frumoasele realizări ale poeziei moderne se înscrie și dispoziția ei de a oferi ocrotire, refugiu, îngrijire și un cămin la tot ceea ce este greșit înțeles, înăbușit sau disprețuit de constituții, de societate și de înțelepciunea scolastică”<sup>7</sup>.

Cu o precizie infailibilă indică Schlegel alternativa în fața căreia se află epoca modernă: satisfacerea directă a cerințelor maselor, apelul la „senzualitatea” cea mai ordinară sau claustrarea, în fața acestei vulgarități și a nivelului scăzut, într-o căutare a unei poezii, a unei frumuseți veșnice. La prima vedere am putea crede că ne găsim în prezența continuării neîntrerupte a unei etape din istoria artelor în Germania, a așa-numitei ideologii a „lagărului întărit” din epoca lui Goethe și Schiller. (Ce-i drept, Goethe a supraviețuit cu decenii acestui articol de tinerețe al lui Schlegel, dar, așa cum se va vedea în cele ce urmează, la Schlegel problematica este cu totul diferită de aceea a „lagărului întărit” a lui

Goethe.) Ideologia amintită, căreia îi datorăm opere cu totul remarcabile, ca, de pildă, scrierile estetice ale lui Schiller sau *Critica puterii de judecată* a lui Kant, era îndreptată în primul rînd împotriva pretențiilor de imixtiune ale politicii și birocrăției în treburile artei și afirma în acest fel caracterul dezinteresat al frumosului<sup>8</sup>.

Ceea ce surprinde însă Schlegel înseamnă mult mai mult, fiind o tendință mult mai modernă, căci temerile lui în privința artei se referă nu atît la raportul ei cu puterea, cu politica, cît mai ales la relația ei cu publicul. Romantismul ne-a lăsat moștenire o deviză, definitorie ulterior și pentru poziția avangărzii moderne față de public, formulată de Kellerer în termenii următori: „Gustul colectiv este gustul pentru kitsch. Dacă «domnul cutare» discută despre artă, el se gîndește la kitsch. Și chiar atunci cînd vorbește despre opere de artă autentice, el le asociază emoții kitsch. Nu arta este moartă, ci publicul. Artiștii, este adevărat, se pot consola spunîndu-și: nu-i nimic neobișnuit în asta, în fond așa a fost dintotdeauna. Numai că înainte vreme «neînțelegerile norocoase» erau mai frecvente datorită formelor de expresie mai puțin șocante. Dacă contemporanii lui Tizian sau Michelangelo ar fi privit cu mai multă comprehensiune lumea lăuntrică a eroilor lor, judecata oficială despre acești artiști ar fi putut suna altfel”<sup>9</sup>.

Concepția exprimată în rîndurile de mai sus este prezentă deja în articolul scris de timpuriu de Schlegel. Dar el însuși simte că romantismul — deși acesta încă nu exista ca un curent — trebuie să se confrunte cu contradicții necunoscute pînă atunci. Iată ce scrie el: „Adesea, cu cît mai arzător năzuim spre frumos, cu atît mai mult ne îndepărtăm de el. Distincția dintre știință și artă, dintre adevăr și frumos devine confuză, astfel că credința în imuabilitatea acelor frontiere veșnice începe să se clatine aproape în întregime. Filozofia poetizează, poezia filozofează. Istoria este tratată drept poezie, și invers. Inseși genurile poetice își schimbă reciproc determinările: atmosfera lirică devine obiect de dramă, materialul dramei este constrîns să îmbrace forme lirice și anarhia aceasta nu se oprește la granițe exterioare, ci se extinde asupra întregului domeniu al gustului și al artei”<sup>10</sup>. Iată și o altă idee din cuprinsul aceluiași articol: „Singura

caracteristică a poeziei moderne pare a fi absența acesteia, nota comună pentru masa ei — confuzia, spiritul istoriei ei — lipsa legității, iar rezultatul teoriei ei — scepticismul”<sup>11</sup>.

Goethe are incontestabil dreptate atunci când vorbește de baladă ca de oul primar care conține elementele diferitelor genuri literare. La fel de îndreptățit am putea considera romantismul un ou primar care conține elementele kitsch-ului și ale avangardismului. Și nu este întâmplător că romantismul, a cărui epocă de înflorire este prima jumătate a secolului al XIX-lea, deci perioada imediat următoare lui Napoleon, sau paralelă cu el, reușește să întrunească în sine elemente devenite ulterior eterogene, evoluînd, pe de o parte, spre avangardă, iar pe de altă parte spre kitsch.

Este meritul indiscutabil al lui Schlegel de a fi întrevăzut cu claritate acest caracter de ou primar al romantismului. El nu a negat că în arta incipientă, pe care el o considera poezie modernă, exista un adevărat haos, ci a căutat să-l analizeze. Iar stării haotice și învălmășelii nici nu i se putea pune capăt în sînul romantismului pentru simplul motiv că sentimentul vieții propriu burghezului atomizat se exprimă inițial în chip necesar prin haos, ca apoi din acest tot să înceapă a se desprinde anumite părți generatoare de haosuri noi, de astădată parțiale.

„Dacă vom observa cu atenție lipsa de legitate și finalitate a poeziei moderne în totalitatea ei, ca și ingeniozitatea cu care sînt elaborate unele părți, masa acestei poezii ne va apărea o mare bîntuită de lupta forțelor opuse, în care particulele dizolvate ale frumosului, frînturile artei sfîșiate se amestecă într-o învălmășeală tulbure. O astfel de poezie ar putea fi denumită haosul a tot ce este sublim, frumusețe și farmec, care asemenea haosului primar — origine mitică a universului — e în așteptarea iubirii și urii pentru a despărți părțile diferite și a uni cele ce sînt deopotrivă”<sup>12</sup>.

Așteptarea mitică a iubirii și a urii, a doi factori emoționali așadar, constituie garanția unică a organizării într-un viitor a haosului. Și tocmai sub semnul celor doi factori emoționali are loc disjuncția artei burgheze în tendințele spre kitsch și spre avangardă. Disjuncția însă

nu desființează haosul, oferă cel mult anularea ei aparentă. Iar deosebirea dintre cele două tendințe principale constă în aceea că avangarda este destul de onestă pentru a accepta acest fapt ca fiind fundamental, de natură să determine dezvoltarea istorică și artistică, kitsch-ul în schimb îl neagă, îl contestă, opunînd lumii haotice elementul liniștitor.

Am vorbit pînă acum doar de începutul romantismului în viziunea lui Friedrich Schlegel. El a divulgat într-o manieră caracteristică și cinstită taina mișcării romantice, ceea ce mișcarea respectivă a văzut și a exprimat ulterior într-o formă mult mai puțin sinceră. O soartă similară i-a fost hărăzită și lui Schlegel însuși, deși el și-a dat seama și mai tîrziu relativ destul de limpede de problemele puse de modernism (deci de condițiile de viață burgheză), precum și de faptul că romantismul reflectă, în ultimă analiză, insolubilitatea acestor probleme.

Schlegel ajunge la concluzia că de fapt arta nu are de-a face cu frumosul, obiectul ei adevărat fiind interesantul. *Categoria interesantului*, la rîndul ei, poate fi concepută în două feluri: unul este interesantul în sensul lui cotidian, de unde urmează că orice poate fi interesant, că tot ceea ce este frapant sau lejer la lectură pentru publicul dat, fiind deci pe placul lui, poate apărea într-o culoare nouă, specifică. În cazul de față, *succesul însuși devine*, în ultimă instanță, *criteriu*. În felul acesta, categoria interesantului poartă în sine posibilitatea alunecării spre kitsch; pe de altă parte, categoria amintită conține și contrariul: ca moment caracteristic, insolit, în divorț total cu orice fel de armonie, de ideal de frumos, el poate forma în același timp și punctul de plecare al tendințelor avangardiste sau parnasiene.

În acest sens vorbește Schlegel despre conținutul semnificativ ca despre principalul criteriu al operei de artă. Este o asemenea concretizare a interesantului, care ne pune numaidecît în fața chestiunii, dacă nu cumva trebuie, în virtutea criteriului formulat, să considerăm conținutul artei și științei ca fiind identice, deoarece ambele sînt expresii ale unor conținuturi semnificative. Dificultatea este rezolvată de Schlegel în felul următor: întrucît forma în care se exprimă conținutul semnificativ nu se adresează cunoașterii, ci ne orîntează spre contemplare, ea

nu acționează în primul rînd asupra conștiinței, ci asupra percepției. În primul caz, conținutul semnificativ apare nemijlocit, în cel de-al doilea, în schimb, în mod indirect, din care cauză poate fi imaginată o singură metodă adecvată a redării artistice, și anume cea *simbolică*. Cu alte cuvinte, știința întrupează, prin intermediul conceptelor sale, de asemenea conținutul semnificativ, dar în chip direct, punîndu-l ca atare, deci abstract. Întrucît arta nu este abstractă, adică nu face abstracție de natura sensibilă a omului, ea poate exprima conținutul semnificativ numai devenind simbolică.

Se știe că romantismul îi rezervă muzicii un loc deosebit printre celelalte arte. Iar Schlegel îi aplică și ei teoria sa simbolistă: „Muzica este menită să redea nu sentimentul direct, simplu, singular, care fiind doar aparența pasiunii nu este artistic... ci ideea acestui sentiment”<sup>13</sup>.

Tendința la temelia căreia se găsește simbolul, pornește, după cum este cunoscut, de la Goethe. În *Specificul esteticului*, Georg Lukács arată că în diverse împrejurări Goethe a opus simbolul alegoriei, subliniind valoarea artistică a simbolului și tendința dezantropomorfizantă a alegoriei<sup>14</sup>. Tot el a evidențiat prezența în continuare a perechii de contrarii simbolic-alegoric la Schelling și la teoreticienii romantismului: la Schelling prin aceea că pentru el arta antică este simbolică, cea modernă — alegorică; la Schlegel, în schimb, categoria simbolismului are aptitudinea de a sintetiza tendințe care în altă parte au apărut ca fiind proprii celor alegorizante. În mod similar abordează problema și Solger. El scrie: „Frumusețea e însăși ideea reală. Deoarece însă ea îmbracă forma particularului, devine realitate. Ca urmare, pe planul ideii ia naștere o deosebire a cărei însemnătate o reflectă simbolul. În felul acesta simbolul e treaba fanteziei, care tocmai în virtutea acestui statut este existența ideii însăși”<sup>15</sup>.

Din raționamentul lui Solger rezultă că privind opera de artă dintr-un unghi obiectiv ea va avea un sens simbolic; în schimb, dacă o vom privi subiectiv, din unghiul efectului, sensul ei va fi alegoric. În rest, el acceptă părerea lui Schelling, potrivit căreia arta antichității este, în esență, simbolică, în timp ce arta creștină e alegorică.



În toate aceste concepții, exprimînd probleme interne ale romantismului, este cît se poate de limpede că cei care folosesc în sens pozitiv categoria de simbol încearcă să creeze prin intermediul simbolicii o unitate în haosul caracteristic artei moderne. Concepînd simbolic (sau alegoric) arta în totalitatea sa, ni se oferă posibilitatea interpretării artistice a unor elemente eterogene, pe care, așa cum susține Schlegel, numai iubirea și ura ar fi în stare să le ordoneze de asemenea manieră, încît mișcarea lor dezordonată în opera de artă să ne apară justificată. Dacă la Goethe simbolica are un înțeles precis, romantismul inversează această idee, aplicînd-o fie în favoarea sa, fie recunoscînd tendințele alegorice ale propriului său drum în artă. În orice caz, categoriile de simbol și alegorie exprimă în cadrul romantismului năzuința de a prezenta o lume dezmembrată unitar din punct de vedere artistic, de a realiza o viziune de ansamblu asupra ei.

Năzuința aceasta spre unitate, care la mulți se manifestă în simbolizare, respectiv în alegorizare, la alții, ca, de exemplu, la Adam Müller, îmbracă o formă mai directă și mai naivă. Într-adevăr, în universul lui Müller toate contradicțiile se nivelează, din care cauză spiritul universal este în întregime artistic și orientat spre frumos. Scopul pe care estetica trebuie deci să-l caute este, după părerea sa, frumosul perfect, întemeiat pe iubire. Dar în iubire se ascunde „mișcarea ritmică, armonia, sau cum s-o numesc, între două persoane, între un om și altul, între spirit și sentiment, între repaus și mișcare, pe care cosmosul, istoria universală, viața — dacă toate acestea sînt contemplate în liniște și cu forță, deci din nou în nota frumuseții — le transmite dispoziției noastre și pe care le înfățișează într-un volum limitat orice artă”<sup>16</sup>.

Astfel în romantism recunoașterea fragmentării, a sfîșierii și dorința de a face să dispară fisurile interne apar împreună. Și e totuna dacă disimularea spărturilor are loc sub semnul categoriei de simbol, alegorie sau armonie. Aceasta din urmă este mult mai naivă, indică mult mai direct kitsch-ul decît explicațiile și interpretările anterioare. Oricum, experiențele amintite, al căror caracter forțat este incontestabil, demonstrează foarte clar că romantismul este în același timp și vestitorul dispariției pentru artă a lumii de posibilități din epoca artistică,

iar pe de altă parte, în strînsă legătură cu aceasta, dă glas și dorinței re-creării, de astă dată în ciuda tuturor faptelor, a unității artistice și umane.

Problema se ridică însă abia acum, cînd constatăm că tocmai prin caracterul său dorința de care vorbeam rămîne ancorată în sfera nostalgiei, nefiind mai mult decît o postulare, lipsită de orice temei real. Foarte limpede a observat acest lucru Hegel, criticînd în *Estetica* sa concepția artistică a lui Schlegel și a romantismului în general :

„Dar dacă ne oprim la aceste forme cu totul goale, forme ce-și au originea în modul de a fi absolut al eului abstract, nimic nu mai e considerat ca existînd *în sine* și *pentru sine* și avînd valoare în sine însuși, ci e privit ca fiind produs numai de subiectivitate. În acest caz însă, eul își poate rămîne domn și stăpîn peste toate, și nu există, în sfera moralității, a dreptului, a omenescului și divinului, a laicului și a sacrului nimic ce n-ar trebui afirmat mai întîi de către eu, ceea ce tocmai din această cauză n-ar putea fi făcut să piară de către eu. Datorită acestui fapt, tot ce este existent în sine și pentru sine nu e decît *aparență*, nu e adevărat și real din cauza sa însuși și prin sine însuși, ci e simplă *răsfrîngere* prin eu, rămînînd la libera dispoziție a puterii și a bunului plac al acestuia... căci fiecare om cît trăiește caută să se realizeze și se realizează pe sine. Raportate însă la frumos și la artă, toate acestea înseamnă să trăiești ca artist și să-ți modelezi *artistic* viața. Dar, conform acestui principiu, trăiesc ca artist, cînd toate acțiunile și manifestările mele în general — întrucît ele se referă la conținut — rămîn pentru mine numai aparență, luînd forme care stau cu totul în puterea mea”<sup>17</sup>.

Modul forțat în care Schlegel caută să realizeze unitatea între elemente eterogene atît pentru sine, cît și pentru eu își găsește expresia, pe de o parte, în interpretarea sui-generis a conceptului de simbolică, iar pe de altă parte în acela al ironiei, la care se referă aici Hegel. Toate categoriile centrale ale romantismului — oricît de diferit ar fi formulate — exprimă tendința de a realiza în mod forțat o unitate într-o lume dezagregată. Și Hegel are perfectă dreptate afirmînd că la majoritatea romanticilor această unitate se înfăptuiește, în cele din

urmă, numai prin postularea identității dintre viață și artă, viața ca atare coincide, ca viață frumoasă, ca conduită frumoasă în viață, ca atitudine estetică, cu arta. Tendința aceasta internă a romantismului îndreaptă spre ștergerea granițelor dintre viață și artă, spre făurirea artei de a trăi, se manifestă cu maximă pregnanță în existențialismul timpuriu la Kierkegaard. Aici observăm cea mai hotărîtă încercare, cel puțin pe plan teoretic, de a unifica cele două sfere. Iar faptul că încercarea poartă denumirea de artă de a trăi, ca în cazul romantismului, sau aceea de atitudine estetică, este, din punctul de vedere al esenței, absolut indiferent.

Bineînțeles că încercarea de rezolvare a contradicției nu s-a limitat exclusiv la sfera teoriei. În romantismul francez găsim un șir întreg de asemenea demersuri și pe tărîmul practicii. Contradicția dintre public și artă, pe care am caracterizat-o mai sus teoretic în termenii lui Schlegel, a apărut și în Franța. Și aici s-au ivit toate problemele legate de prozaizarea vieții, de solitudine, romantismul francez reunind, de asemenea, în el contradicțiile abstracte ale unei lumi sfîșiate, ca și nostalgia abstractă spre unitate a omului. Mai mult chiar: asistăm la apariția formală a imaginii artei de a trăi.

Théophile Gautier nota la premiera din 1875 a piesei lui Alfred de Vigny *Chatterton* următoarele: „Sala în fața căreia s-a jucat *Chatterton* era plină pînă la refuz de tineri palizi, cu plete lungi, ferm convinși că pe lume nu există nici o altă profesiune acceptabilă în afară de potrivirea stihurilor sau pictarea de tablouri — artă, cum i se mai spune — și privindu-l pe burghez cu un dispreț, cum nu nutreau nici vulpoii din Heidelberg și Jena față de filistin”<sup>18</sup>.

În acest tablou se realiza din concepția artei de a trăi foarte probabil tot ceea ce era posibil în realitate. În Parisul epocii se făcea într-un fel anume resimțită o stare de spirit care acorda statutul de poet oricui nu era considerat ca făcînd parte din sfera vieții economice (de la bancher pînă la gazetar), și anume de poet, al cărui univers emoțional conținea deja posibilitățile ce ulterior aveau să se realizeze în două direcții. Disprețuirea burghezului, desconsiderarea cotidianului formau deviza fundamentală a acestui romantism, și astfel se putea obține,

ca cerință, depășirea prozaismului lumii moderne. A suporta și a crede însă în Franța că viața a luat o astfel de evoluție era cu atât mai greu cu cât cu puțină vreme în urmă tocmai aici au avut loc marile evenimente revoluționare și urmările lor din epoca lui Napoleon.

Alfred de Musset remarcă, de asemenea, cât de adâncă este prăpastia ce s-a produs în această perioadă între atitudinile oamenilor: „S-au format două tabere. De o parte, oamenii suferind pasional; toate sufletele expansive ahtiate după infinit. Se culcau plângînd, se învăluiau în vise morbide, și peste tot se vedeau numai bărci fragile pe oceanul amărăciunii. De altă parte, oameni din carne și oase, dîrzi, în mijlocul plăcerilor accesibile, a căror unică grijă era numărarea banilor strînși etc. Deci, plînsuri și rîsete, unele rupte din suflet, altele din trup”<sup>19</sup>.

Confesiunea lui Musset se cuvine a fi amendată în sensul că dihotomia semnalată de el — în burghezul ce-și număra averea și tineretul fără avere, entuziast al artei — a făcut ulterior posibile amestecarea celor două componente și conturarea de noi răscruci de drumuri. La început cele două pături s-au divizat cu consecvența semnalată de Musset; mai târziu însă se naște și arta celei de-a doua pături, cea care-și numără banii, sub forma kitsch-ului și nu o dată însuși reprezentanții romantismului încep a trage cu ochiul spre această posibilitate. Așa a apărut în sînul romantismului francez o tranziție specifică de la romantism la kitsch, respectiv la parnasianism.

Foarte bine caracterizează Plehanov această situație în studiul său despre Belinski:

„În deceniul al patrulea o parte a romanticilor, în frunte cu Théophile Gautier, propagă cu multă ardoare teoria artei pentru artă. Théophile Gautier a afirmat că poezia nu numai că nu trebuie «să demonstreze», dar nici măcar «să povestească» (*elle ne prouve rien, ne raconte rien*). În ochii lui întreaga poezie este numai muzică și ritm. După 1848, unii scriitori francezi, de pildă Gustave Flaubert, sînt atașați mai departe de teoria artei pentru artă, în timp ce alții, ca Alexandru Dumas-fiul declară că aceste trei cuvinte (*l'art pour l'art*) sînt complet lipsite de sens, și susțin că literatura trebuie să aibă neapărat în vedere binele societății.

Cine spunea adevărul? M. J. Chénier (știut fiind că Chénier considera, în numele moralei și al libertății, arta virtuală — *H.I.*) sau Théophile Gautier? Gustave Flaubert sau Dumas-fiul? Noi credem că toți spuneau adevărul, întrucât fiecare era în posesia unui adevăr al său relativ. Voltaire, Diderot, M. J. Chénier, ca și alți reprezentanți literari ai stării a treia care lupta împotriva aristocrației și clerului, nu puteau fi adepții artei pure, pentru că, renunțând la desfășurarea unei propagande sociale și politice prin creațiile lor mai mult sau mai puțin artistice, ar fi diminuat de bunăvoie șansele de reușită a propriilor lor cauze sociale. *Ei aveau dreptate*, ca reprezentanți ai stării a treia, pe o anumită treaptă a dezvoltării istorice a acestei stări. Hugo, care găsea poetice doar acele evenimente istorice care însemnau victoria monarhiei și a catolicismului, era — în această perioadă a vieții sale — reprezentantul stărilor superioare care se străduiau să restaureze vechea orînduire. *El avea dreptate în sensul că propaganda socială și politică dusă cu mijloacele poeziei și artei era foarte utilă pentru stările respective*. Dar rîndurile adepților romantismului francez se completau din ce în ce mai mult cu fiii instruiți ai burgheziei, burghezii ale cărei năzuințe erau, de la sine înțeles, mult diferite. De partea acestei burghezii au trecut și unii romantici, care înainte slăveau vechile rînduieli. De pildă, Hugo. Corespunzător s-a schimbat și credo-ul romantic. După 1830, unii romantici, fără a se lansa în considerații asupra funcției sociale a artei, au devenit exponenți ai idealurilor destul de nedefinite ale micii burghezii, iar alții au continuat să propage teoria artei pentru artă, de dragul formei, uitînd complet de conținut<sup>20</sup>.

Este deci într-adevăr simptomatic faptul că părerile diferiților reprezentanți ai romantismului despre rolul social al artei s-au deosebit mult în diferite perioade. Romantismul, care se transformă într-o concepție utilitaristă, reprezintă, în ultimă instanță, baza kitsch-ului, iar începutul cotiturii în direcția kitsch-ului este marcat, după opinia noastră, de Dumas-fiul. Pe de altă parte, orientarea desprinsă din romantism, al cărei reprezentant caracteristic este îndeosebi Baudelaire și care-și așează în centrul atenției zugrăvirea răului, devine izvorul avangardismului de mai târziu.

Baudelaire însuși era conștient de dependența strânsă dintre metoda sa poetică și romantism. Hugo Friedrich caracterizează în mod corect situația, în parte chiar prin cuvintele lui Baudelaire : „În 1859 Baudelaire scria : «Romantismul este o binecuvântare cerească sau diabolică, căruia îi datorăm răni veșnice». Propoziția indică în mod exact că romantismul și-a lăsat amprente pe adepții săi chiar și după ce s-a stins. Se revoltă împotriva lui, căci trăiesc în mirajul lui. Poezia modernă este un romantism deromantizat“ <sup>21</sup>.

Într-adevăr, după 1848, romantismul își pierde terenul, la fel cum se întâmplă și cu cerința de a vedea societatea în chip unitar, armonios. Dar unitatea și armonia, pe care romantismul a încercat să le făurească fie în forme directe, fie sub semnul concepției sale despre simbolism, respectiv despre alegorie, au fost în întregime anihilate de revoluțiile din 1848. Armonia nu mai putea fi prezentată drept veridică de pe poziția bunei credințe sau a exigenței artistice. Năzuința spre armonie va rămîne și pe mai departe un scop în artă, dar ca fapt, ca fenomen real, realizabil nemijlocit în societate, ea a dispărut din arta burgheză.

Perioada dintre 1848 și 1870, deci în primul rînd epoca lui Baudelaire, pune deja în evidență o încercare de elaborare a unei estetici a urîtului, de consfințire a prerogativei artei de a exprima și de a înfrumuseța astfel groaznicul, de zugrăvire a durerii ritmate și articulate a spiritului, producînd prin acestea o bucurie liniștitoare <sup>22</sup>. Cele două decenii critice încep să creeze deja kitsch-ul ; în această perioadă debutează, de pildă, în arena literară Feuillet (*Istoria unui tînăr sărac*, 1857), dar kitsch-ul are încă un caracter ocazional.

Între timp are loc și marea revoluție a impresionismului în pictură, paralel cu aceea a lui Baudelaire. Acesta intervine și în mod direct în viața artelor plastice, făcînd critica vernisajelor. Programul este în parte *plein air*-ul, în parte înfățișarea marilor centre urbane. „La Baudelaire, ideea metropolei se asociază categoriei centrale a esteticii lui, la care se aliniază întreg secolul, pe care o prezumăm și noi — conceptul de modernitate“ <sup>23</sup>. Este semnificativ că însuși Baudelaire notează în 1863 : „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, ceea ce ține de conținut,

este jumătatea artei, cealaltă jumătate fiind eternul, imuabilul. Ea a existat pentru fiecare artist vechi ; din majoritatea frumoaselor portrete rămase nouă din timpurile mai vechi ne privesc figuri înveșmântate în costume de epocă. Sînt opere pe deplin armonioase, căci costumul, coafura, ba chiar gestul, privirea și zîmbetul (fiecare epocă își are privirea, comportamentul și zîmbetul propriu) creează un tot din ansamblul ca și viu. Elementul acesta tranzitoriu, fugitiv, cu metamorfoze atît de frecvente, este prezent și astăzi, și nimeni nu are dreptul să-l trateze cu dispreț, să treacă pe lîngă el, întrucît aproape întreaga noastră originalitate ia naștere din amprenta pe care timpul o lasă asupra simțurilor noastre”<sup>24</sup>.

Secretul impresionismului este, așadar, după Baudelaire, același ca și secretul întregii poezii moderne. Artă însăși se compune din două elemente. Unul este elementul etern, tradițional, celălalt reflectă spiritul specific al epocii. Particularitatea epocii moderne rezidă în aceea că schimbările care au loc în sînul ei sînt mult mai vijelioase ca în etapele anterioare, din care cauză „cealaltă jumătate a artei” se dezvoltă într-un ritm excepțional, și totuși acest ritm trebuie nu numai urmat, ci, în ciuda rapidității sale, între cele două jumătăți ale artei trebuie realizată unitatea. Iată programul impresionismului, considerat astfel și de Leymarie, și putem declara fără teamă că nicicînd încă arta nu a produs o schimbare de un asemenea ritm ca în perioada impresionismului, cînd în decursul cîtorva decenii au apărut teme noi și un întreg șir de soluții corespunzătoare. Și cu toate că acestei tendințe i se opune neîncetat o tendință contrară, apărătoare a artei istoriste, care afirmă că artistul autentic nu se poate integra niciodată complet în epocă, trebuind să rămîna cu necesitate istorist, curentul principal îl formează totuși arta contemporană. Tendințele contrare care apar, de pildă, în Franța la Courbet, și pe care cel mai bine le exprimă Academia din München, reprezintă fenomene interesante la periferia dezvoltării artei.

Pentru noi, dezbaterile angajate prezintă interes, deoarece reflectă necesitatea apariției kitsch-ului. Cel care și-a dat cel mai limpede seama de dificultățile interne ale artei moderne a fost Baudelaire, iar punctul de plecare al impresionismului l-a format tocmai convingerea că

dificultățile vor fi depășite cu ajutorul metodelor proprii, al impresiilor, în timp ce curentul opus nu mai era dispus — din considerente artistice încă — să le înfrunte. Cufundarea în epocă și întoarcerea feței de la epocă — iată esența modernității, chiar dacă reprezentanții modernismului au formulat cufundarea în epocă deseori în termenii principiului artei pentru artă. (Cît de puțin exclusiv a fost acest principiu se vede și din aceea că imediat după 1848 Baudelaire aprecia principiul artei pentru artă ca fiind lipsit de sens, dar mai târziu, pe timpul lui Napoleon al III-lea, îl reia.) Și tot epoca aceasta marchează momentul de început al cotiturii săvîrșite de ultima generație a romantismului în direcția kitsch-ului. Are de aceea dreptate Földes Anna cînd observă, în lucrarea citată, că, privită prin optica prezentului, *Dama cu camelii*, de exemplu, pare kitsch.

Intr-adevăr, geneza kitsch-ului, care, după cum am văzut, este inseparabil legat de dezvoltarea artei, trebuie înțeleasă în baza acestor discuții. Din punct de vedere istoric, tabloul este completat, începînd din 1870, de iluziile din ce în ce mai puternice — îndeosebi în Germania și Austria — despre o epocă fericită de pace, de stabilitatea epocii victoriene, deci de coincidențele deloc întîmplătoare care au caracterizat istoria europeană a Republicii franceze din 1871, a epocilor lui Wilhelm, Franz-Joseph și a Victoriei. Toate acestea au făcut posibile, de astă dată pe un teren cît se poate de sterp, renașterea iluziilor, ca și apariția unor scribi care să satisfacă iluzia armoniei.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că sîntem în perioada cînd capitalismul transformă, literalmente în proporții de masă, în produse de consum totul, deci și arta. După părerea lui Walter Benjamin, o descoperire revelatoare a lui Baudelaire a fost aceea că cel mai pregnant caracter de consum de masă apare simbolic în fenomenul prostituției, a cărei acțiune psihologică este multilaterală. „Prostituția deschide posibilitatea comunității mitice cu masele. Nașterea maselor coincide însă cu producția de masă. După cîte se pare, prostituția conține de asemenea posibilitatea de a pătrunde într-o sferă a vieții unde obiectele necesităților noastre celor mai directe devin din ce în ce mai mult mărfuri de larg consum. În



prostituția marilor orașe însăși femeia se transformă într-un obiect de larg consum. Aceasta e nota radical nouă a vieții din marile orașe, care pune în lumină semnificația reală a concepției lui Baudelaire privind dogma păcatului originar<sup>25</sup>.

Prostituția însă, care transformă pe omul însuși într-un articol de larg consum, înjosește totul pînă la nivelul satisfacerii nevoilor imediate, afectează și domeniul spiritual. Cînd omul nu mai poate fi decît un simplu mijloc de satisfacere a nevoilor pentru seamănu lui, nici arta nu-i îndreptățită să-și reclame un alt statut. Aceasta înseamnă că acum arta trebuie să ofere nemijlocit „frumosul“, „moralul“, să dea răspunsuri directe la toate întrebările pe care și le pune omul epocii respective. Ca articol de larg consum, arta îndeplinește astfel rolul prostituției imediat și oricînd la dispoziție pentru descărcarea tensiunii sexuale.

Pentru canalizarea tensiunilor de altă natură există kitsch-ul ca sferă generală, arta kitsch fiind doar un caz particular al acestuia, căci epoca își produce propria-i filozofie kitsch, proverbele-kitsch, strategii-kitsch de cafea, adică răspunsurile sale gata confecționate și plăcute la auz la toate problemele omenești. Satisfacția se obține mecanic, încordarea se dizolvă, cel puțin pentru moment, ca apoi să se ivească din nou și să se soluționeze în mod similar.

De aici reînnoirea, deși în împrejurări schimbate, a categoriei artei de a trăi a romantismului, fenomenul contopirii totale a artei și a vieții, mai precis — reamintim ideea lui Schlegel citată anterior — a adevărului și frumosului, a artei și filozofiei, a realității și visului. Această ștergere a granițelor este condiția kitsch-ului, care, asemenea decăderii societății burgheze, începe să se desfășoare în esență cu începere din 1870<sup>26</sup>. Cînd burghezia abdică în mod public de la propriile idealuri naționale și de la menirea sa prin aceea că reprezentanții ei francezi solicită ajutorul armatei germane pentru dobîrîrea Comunei din Paris, cînd burghezia își pierde în întregime credința în posibilitatea păstrării în continuare a idealurilor sale, atunci deci cînd autodesfășurarea ființei umane nu poate ține pasul cu dezvoltarea vieții sociale și apare evident că dezvoltarea forțelor de producție

este posibilă numai împotriva omului, ea (burghezia) are nevoie de acest articol de larg consum, de această prostituție spirituală, care, așa cum vom vedea, îmbracă, aidoma celei reale, forme variate: legală și deschisă, sau, dimpotrivă, latentă, mascată etc.

Pentru a examina deci natura autentică a kitsch-ului, nu ajunge să cercetăm kitsch-ul în artă, respectiv kitsch-ul care-și împrumută forme artistice, ci trebuie să trecem în revistă sfera reală a acestuia. Prima problemă pe care ne-o punem în contextul dat o constituie cea a omului-kitsch, enunțată de Hermann Broch. Căci, în opoziție cu concepția potrivit căreia naturii însăși mai totdeauna îi este propriu kitsch-ul, în temeiul celor arătate pînă acum putem afirma fără teamă că natura nu creează niciodată kitsch. Am văzut în schimb că acesta, ca și omul-kitsch, este un produs istoric al societății. De aceea tema capitolului următor o va forma omul-kitsch.

Așa cum Napoleon este creația societății, tot astfel e napoleonismul și, firește, și omul-kitsch. Napoleonistul este purtătorul doar a unei trăsături — deși fundamentale — a omului-kitsch. Kitsch-ul psihicului uman, adică psihicul-kitsch are însă rădăcini mult mai adânci pentru a putea fi redus la acest singur aspect.

Hermann Broch vorbește cu competență despre omul-kitsch fără să-l descrie însă integral. Pe de o parte, este conștient de sarcina pe care și-a asumat-o: „...De fapt vorbesc nu despre artă, ci despre o anumită comportare în viață. Căci kitsch-ul nu s-ar putea produce, n-ar putea exista dacă n-ar exista și omul-kitsch, căruia îi place kitsch-ul, care-i dă viață ca produs artistic și, în calitate de consumator de artă, este gata să-l cumpere și să-l plătească bine: arta, în cel mai larg sens al cuvântului, este întotdeauna o imagine a omului epocii respective. Dar dacă kitsch-ul este o minciună — cum se afirmă adesea și pe drept cuvânt —, reproșul se răsfrânge asupra omului care simte nevoia unei asemenea oglinzi minciunoase, capabile de a-l înfrumuseța, pentru a se recunoaște în ea și a se îndrepta într-un fel cu multă plăcere către minciunile kitsch-ului”<sup>27</sup>. Broch are incontestabil dreptate când afirmă că existența kitsch-ului este reflectarea. El este mai mult și mai direct reflectare decât orice artă adevărată pentru că arta autentică este superioară obiectului nu numai prin conținutul său și soluțiile preconizate, dar aici și raportul dintre obiect și subiect, deci relația artistică subiect-obiect este superioară oricărei laturi a acestei relații luată separat. De aici rezultă că opera de artă înseamnă mai mult decât subiectul creator, la fel ca și modelul original pe care acesta îl redă. De asemenea, ea reprezintă mai mult decât suma emoțiilor pe care le

poate genera în cursul receptării, ceea ce explică posibilitatea ei de a-și păstra așa-numita prospețime veșnică. În schimb kitsch-ul se caracterizează tocmai prin aceea că reflectă un univers de reprezentări identice pentru receptori și creatori, adică pentru public și omul de artă, mai bine zis pentru producătorul de kitsch. Descoperirea acestei comunități de univers formează adevărata sarcină a creatorului de kitsch, iar pentru ilustrarea ei ulterioară orice subiect va fi potrivit. De aceea, vorbind despre reflectare, modelare, vom întâlni într-adevăr această categorie, dar nu în sensul unei modelări obiective, de transpunere, mediere și transformare mimetică, ci pur și simplu în reflectarea directă și rectilinie, nedistanțată a universului de reprezentări al omului-kitsch.

Tocmai de aceea principala trăsătură a omului-kitsch este dorința de a se vedea mereu justificat în existența lui, deoarece ideile, sentimentele sale etc. au nevoie de o permanentă justificare socială. El devine față de sine normă socială și, bineînțeles, propria sa normă. Această tendință de autojustificare legitimează totodată și neputința omului-kitsch, care în forul său interior se consideră un Napoleon, un Hamlet sau un Pierre Bezuhov, de a dovedi temeinicia pretențiilor sale, ceea ce, de fapt, se datorește unui concurs nefavorabil de împrejurări de ordin social. Iată însă că intervine kitsch-ul, pentru a oferi unica dovadă posibilă.

Este interesant de remarcat că tocmai Austria — țara compromisurilor, cum o numește Albert Fuchs<sup>28</sup> — a devenit patria scriitorilor care au știut să-l caracterizeze în modul cel mai fidel pe omul-kitsch. Portretele cele mai reușite ale acestuia le găsim, alături de lucrări ale lui Hermann Broch, în romanul-fluviu neterminat *Der Mann ohne Eigenschaften* (Omul fără însușiri), precum și în nuvelele lui Robert Musil. Musil dezvăluie fără echivoc absența însușirilor, respectiv lipsa de caracter, el este demiurgul acestui tip uman care devine apoi receptiv la orice tendință „kitsch“ a realității. Căci nu trebuie să uităm că existența omului-kitsch este strâns legată de ideile și reprezentările kitsch. Aceste reprezentări sînt prezente chiar dacă nu și-au găsit încă expresia fie în vorbe înțelepte sau zicale, fie sub forma figurilor și inscripțiilor brodate pe cîte un păretar. Viața de toate

zilele este impregnată de sentimente și idei kitsch, receptivitatea față de acesta nefiind doar un rezultat al produselor kitsch, tot astfel după cum receptivitatea în raport cu arta nu este generată numai de operele de artă. Avînd un rol însemnat, aceste opere nu sînt însă, prin ele însele, demiurghi ai receptivității.

Nuvela *Ein Mensch ohne Charakter* (Un om fără caracter), scrisă în stilul satiric propriu lui Musil, începe astfel: „În ziua de azi caracterele trebuie căutate cu lumînarea, și e prea posibil că devenim ridicoli dacă umblăm ziua în amiaza mare cu o lumînare aprinsă. Vreau deci să povestesc istoria unui om care avea mereu necazuri cu caracterul, ba, vorbind mai simplu, care n-avea deloc caracter; mă frămîntă totuși gîndul că poate nu i-am sesizat la timp importanța; dacă nu cumva omul acesta lipsit de caracter este în cele din urmă un pionier sau un prevestitor?”

Musil are dreptate. Într-adevăr, este o nebunie să te ocupi de cercetarea caracterelor în lumea kitsch-ului. În schimb el ne oferă o excelentă caracterologie a lipsei de caracter, mai precis a absenței caracterului, chiar din copilărie. Deja părinții îl băteau mereu pe eroul său pentru că nu avea caracter și astfel și-a format părerea potrivit căreia caracterul este acel ceva pentru care omul mînîncă bătaie, deși nu-l are. În prezentarea lui Musil, lipsa caracterului devine astfel treptat temelia a ceea ce am numit mai înainte omul-kitsch. Omul cu această carență trăiește mereu în numele a ceva sau cuiva. El își pierde complet autonomia, poate lua înfățișarea oricui, din punct de vedere moral se transformă într-un „om de cauciuc”, iar din punct de vedere spiritual ajunge sub influența unor pseudoadevăruri, ridicate la rang de dogme.

La Musil, care dă o expresie artistică acestui personaj, procesul ni se dezvăluie istoric, mai bine zis într-o istorie. Iată cum îl descrie pe tînărul de 17 ani: „Pe vremea aceea am început să frecventăm teatrele și să citim romane... El scotea numai note false, dar sorbea tot ce exista pe scenele germane. Dacă promitea ceva, n-aveai cum să știi de și-a dat cuvîntul un erou sau un intrigant. Se întîmpla să înceapă un lucru cu gînd viclean și să-l termine sincer sau invers. Ne primea pe

noi, prietenii săi, neamical, ca apoi, dintr-o dată, cu rîsul elegant al unui om de societate, să ne poftească să luăm loc și să ne îmbie cu ciocolată, sau, dimpotrivă, ne îmbrățișa părintește, furîndu-ne între timp țigările din buzunar“.

Deci și arta adevărată poate exercita influență asupra omului-kitsch, la fel cum o face în mod adecvat kitsch-ul. El se poate transpune în gînd în orice rol, vrînd să-l interpreteze pe fiecare pînă la capăt. Se vrea în același timp Napoleon și generalul Wellington, primul fiindcă a fost o personalitate mai importantă, al doilea fiindcă a fost învingătorul. Este adevărat că Heine îi asemuia pe cei ce-și manifestau entuziasmul cînd pentru Napoleon, cînd pentru Wellington, cu cineva care pînă la orele 10 este cantor la sinagogă, dar se arată foarte grăbit, deoarece la 12 trebuie să celebreze liturghia la catedrală. Totuși, asemenea caractere — mai precis personaje — există. Opera de artă nu va exercita asupra nimănui o influență practică atît de directă ca asupra omului-kitsch. Cum însă kitsch-ul reprezintă acea creație artistică al cărei unic scop este exercitarea influenței asupra omului-kitsch devenit fenomen de masă, efectul maxim și cel mai direct va fi obținut întotdeauna de acesta.

Cu ocazia vizitei făcute la Budapesta, Leontiev a povestit vechea istorie despre actorul din Texas care și-a jucat rolul de intrigant cu atîta naturaleță, că un spectator și-a scos revolverul și l-a împușcat, iar apoi s-a sinucis. Concetățenii le-au ridicat cîte o statuie cu inscripția : „Celui mai bun actor“ și, respectiv, „celui mai bun spectator“. Leontiev remarca pe drept cuvînt că cele două monumente funerare trebuiau de fapt închinat celui mai prost actor și celui mai prost spectator. Căci un efect atît de direct nu poate avea decît kitsch-ul și numai o receptare tipică de kitsch face posibilă interpretarea tuturor rolurilor.

În continuare omul-kitsch intră într-un rol potrivit situației sale, iar Musil redă cu egală măiestrie și acest moment. Și anume, este vorba de rolul vocației, de comportarea corespunzătoare vocației etc. Iată ce mărturisește eroul povestirii lui Musil despre drumul străbătut de el pînă la însușirea rolului-vocație. „N-a fost atît de simplu — observă el. — La început purtam o barbă de Christ,

dar șeful meu mi-a interzis-o pe motiv că așa ceva nu se potrivește cu caracterul unui avocat. Apoi, am potrivit-o ca pictorii, iar după ce mi-a fost interzisă și asta mi-am făcut una de marinar în concediu. Pentru numele lui Dumnezeu — l-am întrebat —, de ce? — Fiindcă am încercat să mă feresc să nu capăt un caracter profesional — îmi răspunse el. — Cel mai prost lucru este însă că așa ceva nu poate fi evitat. Există, desigur, avocați care par poeți, poeți cu mutră de zarzavagii, zarzavagii cu capete ce gîndesc. Toți poartă însă ochelari, bărbi false sau au răni prost tratate... I-am amintit de caracterele de actori. — Asta era tinerețea — mă completă oftînd. La maturitate, la acestea se adaugă caractere în plus: sexuale, naționale, de clasă, de stat și geografice; scrisul tău are caracter, la fel forma craniului și, pe deasupra, mai ai un caracter care rezultă din poziția stelelor în momentul cînd te-ai născut. E mult prea mult pentru unul ca mine. Nu știu niciodată după care caracter să mă orientez... Din fericire, am o logodnică care susține că nu am deloc caracter pentru că i-am promis că o voi lua de nevastă și nu mi-am ținut cuvîntul. Dar tocmai din acest motiv mă voi căsători cu ea, căci o asemenea judecată sănătoasă îmi este absolut indispensabilă“.

Caracterul-kitsch nu se manifestă deci neapărat prin absența totală a personalității, ci prin aceea că una sau alta dintre tendințele sociale uniformizează în întregime caracterele. Avocatul nu este „avocatul“, e *un* avocat care nu se comportă potrivit caracterului său, ci așa cum i se cere unui avocat. La fel, medicul nu este un om care întîmplător și-a ales profesiunea de medic, ci un medic *comme il faut*, cum scrie la carte. Și acest *comme il faut* se referă la cetățean, la poziția sa de clasă sau pătură; *comme il faut*-ul începe să-l domine pe om. Bineînțeles că adevărata dificultate începe pentru omul-kitsch acolo unde mulțimea de *comme il faut*-uri se ciocnesc, și de aici provin de obicei tragediile kitsch. E adevărat că fata e îndrăgostită, dar datorită purtării sale *comme il faut* nu se poate uni cu iubitul ei care afișează principii morale prea libertine. Cînd desfășurarea evenimentelor duce la tragedii adevărate, cînd aceste caractere-vocație ajung la conflict fără ca autorul să

păstreze o anumită distanță în descrierea situațiilor, kitsch-ul apare cu ușurință.

În povestirea sa *Fata bătrână*, Balzac, de pildă, zugrăvește cu o mare forță artistică istoria domnișoarei Cormon, care nu s-a putut mărita mai întâi din cauza revoluției franceze, deoarece regaliștii cumsecade nu se gîndeau atunci la căsătorie, ci la ghilotină, apoi din cauza războaielor lui Napoleon, fiindcă atunci bărbații au fost înrolați în armată, și, în sfîrșit, nici în timpul restaurației, deoarece atunci se reîntorceau în mare număr soldații lui Napoleon, dar ei de asemenea nu puteau constitui partide potrivite pentru domnișoara Cormon. Literatura kitsch ar transforma tema în tragedie, în timp ce Balzac a tratat-o ca satiră. În literatura kitsch, cauzele ar fi luate în serios și ar forma laitmotive. La Balzac, motivele sînt — într-o proporție de cel puțin două treimi — doar pretexte. Marea greșală a domnișoarei Cormon este aceea că ea își așteaptă cavalerul visurilor, care însă nu există decît în kitsch, și neapariția lui provoacă pe drept cuvînt suferințe fetelor. Și domnișoara Cormon simte nevoia unor caractere-vocație, în același timp religioase, regaliste, devotate ș.a.m.d. Întrucît aceste trăsături nu se întruchipează în nici unul dintre cunoscuții ei, pînă la urmă ea se mărită cu un furnizor al armatei, escroc și exact contrariul aceluia bărbat pe care l-a așteptat pînă la vîrsta de patruzeci de ani.

Dar să ne întoarcem la eroul lui Musil. El ar trebui să dispună de atîtea caractere-vocație, încît, în cele din urmă, pățește ca măgarul lui Balaam și rămîne fără pic de caracter. Dar și mai frapant este sfîrșitul povestirii lui Musil: „Cînd l-am revăzut, avea automobil, soție — care era ca o umbră a sa — și avea o funcție de prestigiu, influență. Cum a început-o, nu știu. Dar bănuiesc că secretul reușitei sale a fost acela că s-a îngrășat... O dată am reușit să-l readuc la discuția noastră de odinioară despre caracter. Sînt convins că dezvoltarea caracterului este strîns legată de strategia militară — îmi explică el dintr-o răsufare —, apoi adăugă că, de aceea, în ziua de azi nu mai poți găsi caractere decît în rîndurile populațiilor semisalbatice. Căci dacă lupți cu cuțitul și cu lancea, ai nevoie de caracterul cel mai ferm ca să n-o pățești. Dar la ce bun caracterul în fața blindatelor, a



aruncătoarelor de foc și a gazelor otrăvitoare? De aceea în zilele noastre avem nevoie nu de caractere, ci de disciplină“.

Astfel se încheie povestea omului fără caracter, din care reiese că în lumea modernă caracterul este într-adevăr un lucru necesar, dar și mai necesară este disciplina oarbă. Disciplină înainte de toate! Iar kitsch-ul prezintă cu multă plăcere imagini ale disciplinei, ale abnegației etc. Mesajul lui esențial în acest domeniu este: caracterul e în detrimentul omului, în timp ce lipsa lui este de-a dreptul în avantajul lui, sau, altfel spus, a fi om de caracter este imoral, iar a fi lipsit de caracter este absolut moral. Acesta reprezintă tipul de kitsch care se transformă apoi cu cea mai mare ușurință în kitsch-ul fascist, devenind un sprijin direct al fascismului.

Cu aceasta însă n-am spus încă totul despre omul-kitsch. După cum observăm, el cunoaște o serioasă evoluție: de la incapacitatea opțiunii pînă la alegerea disciplinei, de la lipsa totală de culoare pînă la îmbrăcarea decisă a uniformei. Personajul nostru este în același timp cenușiu și apare în uniforme pompoase, este omul de pe stradă și eroul zilei, filistin și Napoleon ș.a.m.d. Toate aceste contradicții conviețuiesc în el în cea mai deplină înțelegere, iar omul nostru nu se sinchisește cîtuși de puțin de caracterul contradictoriu al imaginii pe care și-a format-o despre el însuși și încearcă cel mult să le treacă în evidență cu autocompasiune, creînd astfel în sine și în jurul său o pseudoarmonie.

Ceea ce părea deci sentimentalism în kitsch de fapt *nu mai e sentimentalism, ci sclifoseală*. Sclifoseala ca atitudine este o categorie fundamentală a kitsch-ului, deoarece în omul-kitsch nu se găsește nici urmă de afecte autentice, de pasiuni legate de caracter. Iar rezultatul acestei sclifoseli este un puternic sentiment de autocompătimire a omului-kitsch față de propria persoană. În fond, plăcerea lui este ca lumea întreagă să-l compătimească. Pe de altă parte, el reclamă cea mai strictă disciplină, disciplină cu orice preț, căci numai astfel poate depăși faza evoluției sale anterioare, sclifoseala, expresie a lipsei sale de caracter. De aici se vede că formele de apariție ale absenței de caracter în kitsch sînt liminare și toate acuzațiile aduse omului-kitsch pentru

incapacitatea sa de a se dezvolta sînt cu totul neîntemeiate, căci nimeni nu se mișcă cu atîta dexteritate între extreme ca omul-kitsch.

El repetă cu sîrguință vorbele înțelepte, dintre care foarte semnificative sînt acelea că „numai boii sînt consecvenți”. Propria sa inconsecvență o opune cu dezvoltură consecvenței bouului, care, după cum se știe, vrea să rămînă bou, în timp ce omul-kitsch nu vrea să rămînă bou și îmbracă uniforma. O face la propriu sau la figurat, devine conformist și incredibil de victorios asupra bouului eventual consecvent. Asta îl umple de sentimentul victoriei. Găsește o explicație psihologică nevoii senzației de succes și și-o procură cu ușurință, căci, cu oricine s-ar compara, oricînd i se va dovedi superior în privința esențialului. Desigur, numai în ceea ce consideră el ca fiind esențial sau în felul cum înțelege el esențialul. Din pozele sale, din trăirea sub semnul și în numele altora se constituie, apoi, caracterul său umflat. El confundă obezitatea cu aerul autoritar, se schimbă și trăsăturile feței sale și are sentimentul că este un om făcut.

Nota lui principală este însă dezvoltarea, propășirea cu orice preț, conștiința ascensiunii pe trepte din ce în ce mai înalte. El nu-și dă seama că aceasta ar putea însemna de fapt decăderea, căci privește lumea deja prin prisma uniformeii ; din perspectiva dogmelor, a doctrinelor și a disciplinelor sale, el se vede o perfecțiune umană, deoarece și-a însușit tocmai doctrinele cerute în momentul respectiv de condițiile sale de viață, doctrine aureolate de o aparență de sfințenie, noblețe și moralitate. Și el trăiește într-adevăr sub semnul acestor doctrine, fiindcă și le-a potrivit — sau i s-au potrivit — pe propria sa măsură. Teoriile confecționate sînt cum nu se poate mai potrivite pentru capete și sentimente confecționate, și astfel omul-kitsch este totodată un om confecționat, dar nu perfecționat, căci, luînd proporții, el obține și dimensiunile corespunzătoare ideilor sale.

Acest fel de a fi confecționat este de cele mai multe ori atributul sufletelor romanțioase. În volumul său de studii intitulat *A kentaur és az angyal* (Centaurul și îngerul), Hegedüs Géza numește pe drept cuvînt kitsch-ul pseudoarta banalităților, iar apoi remarcă : „...Se pare deci că principala particularitate a kitsch-ului este aceea

că în epoca și în sfera cînd și unde s-a ivit, el a corespuns întru totul imaginii de suprafață a realității înconjurătoare, așa cum apare ea în conștiința comună, indiferent dacă această imagine este sau nu realmente adevărată”<sup>29</sup>.

Omului-kitsch într-adevăr îi este caracteristic contactul cu ideile aflate la modă, cu locurile comune aflate în circulație. Dovadă grăitoare sînt inscripțiile pe păretare, care subliniază, demonstrează și sugerează îndatoririle gospodinei sau bucuriile meselor. Fără a mai vorbi de realizarea „plastică” corespunzătoare a acestor decorații. Dar contactul cu locurile comune nu înseamnă numai utilizarea celor mai răspîndite dintre ele.

Și epocile își au locurile lor comune, care, sub formă de categorii, au o influență magică asupra omului-kitsch și cunoașterea, folosirea alternativă a unor asemenea sentințe îi convine de minune acestuia, mai precis reprezentanților săi mai exigenți, întru întărirea convingerii în superioritatea proprie. Literatura, uneori și artele plastice zugrăvesc în imagini extrem de intuitive asemenea oameni-kitsch. De timpuriu încă, atunci cînd omul-kitsch abia se ivise și nu apucase să-și parcurgă traiectoria, Daumier a înfățișat în mod senzațional tipurile care își însușesc opera de artă în manieră kitsch.

După cum s-a văzut, romantismul, care cuprindea, ca un veritabil ou primordial, elemente realiste, avangardiste și de kitsch, și-a îndeplinit rostul, iar publicul, care gusta în acele vremuri operele romantice, le asimila în primul rînd ca purtătoare ale caracterului de kitsch. Excelentele desene ale lui Daumier, în care oamenii epocii, în chip grotesc, ahtiați și mereu în căutare de profituri, se topesc de plăcerea produsă de trăirea artistică, relevă înainte de toate acest fenomen. Iată sorgintea grotescului care penetrează întreaga artă a lui Daumier. El, printre ultimii, mai păstrează darul de a zugrăvi concomitent cele două trăsături, cele două năzuințe ale omului: prozaismul absolut, lipsa totală de simț poetic aduce aici prinos artei, devenind astfel limpede că legătura existentă în trecut între artă și public a fost grav afectată. Desenele grotești ale lui Daumier exprimă concomitent, pe de o parte, cît de prozaică a devenit lumea umană, iar pe

de altă parte cît de silită și de exterioară este maniera acestui prozaism de a recepta arta.

În general, receptarea, interpretarea kitsch a valorilor artistice și spirituale precede cu mult apariția propriu-zisă a kitsch-ului ca fenomen de masă. Întîi apare omul-kitsch și abia după aceea kitsch-ul ca indiciu al faptului că el aparține, ca și arta, suprastructurii. Exemple reușite ale receptării kitsch ne oferă scrieri, ca nuvela *Tonio Kröger* a lui Thomas Mann. Cu prilejul unei călătorii cu vaporul în țările nordice, scriitorul Tonio Kröger întâlnește un bărbat cu înfățișare de comerciant. Thomas Mann descrie scena (al cărei umor este subliniat și de faptul că omul-kitsch descoperit e peltic) în felul următor : „Acum stătea lîngă el (lîngă Tonio Kröger — *H. I.*), sprijinindu-se de balustradă și privea cerul, ținîndu-și bărbia între degetul mare și cel arătător. Nici o îndoială : se afla în starea de spirit elevată și solemnă de contemplare cînd inima omului se deschide și în fața străinilor, iar gura rostește lucruri pe care altădată le-ar fi trecut cu pudoare sub tăcere.

— Priviți, vă rog, stelele acolo, sus. Cum strălucesc și șclipeșc. Doamne ! Umplu întreg cerul. Și, mă rog, dacă te uiți așa în sus și te gîndești că multe din aceste stele sînt, chipurile, de o șută de ori mai mari ca pămîntul, ce-ți cuprinde atunci sufletul ? Noi, oamenii am descoperit cu succes telegraful și telefonul și atîtea alte realizări minunate ale epocii moderne. Dar dacă ne ridicăm privirile acolo sus, ne copleșește conștiința că sîntem de fapt niște viermi, niște viermi pămînteni mizerabili și nimic altceva — am sau n-am dreptate ? Așta-i domnule, sîntem niște viermi — își răspunse, ridicîndu-și privirea cu smerită căință spre cer. «Văleu... într-asta nu-i nici urmă de literatură» — gîndi Tonio Kröger și-și aminti de îndată de studiul unui mare scriitor francez despre concepția cosmogonică și psihologică asupra lumii pe care o citise recent ; a fost o pălăvrăgeală de toată frumusețea“.

În concluzie, locurile comune în care gîndește figura zugrăvită de Thomas Mann — deși nu sînt luate direct de pe păretar — reprezintă în orice caz înțelepciuni de păretar ale epocii. Ideile dovedite de atîtea ori inoperante ca explicații ale contemplării și ca posibilități de inter-

pretare ale acesteia răbufnesc neapărat în gîndirea omului-kitsch. Felul lui de a privi lucrurile este de obicei plat, pămîntean și tocmai de aceea cosmic. Dar el concepe și cosmosul de pe pozițiile sale, lipit de pămînt, din care cauză îi vine ușor să întreprindă o călătorie contemplativă în cosmos. *Contemplarea*, ca și faptul că menirea cuvintelor este în primul rînd de a ilustra, formează solul indispensabil al kitsch-ului. Universul contemplativ-intuitiv al ideilor cuprinde tot ceea ce este ordinar, trivial și tocmai așa se explică apariția concepției banale potrivit căreia esența și temelia artei trebuie căutate în sunete, în metafore și în culori. Același punct de vedere îl susține orice estetică de uz școlar care despică în bucăți operele, le descompune pînă la elementele lor anorganice și contribuie la menținerea unor reprezentări tipice kitsch-ului.

Mann observă foarte bine și în altă parte că orice poate servi drept material pentru kitsch datorită caracterului kitsch al receptării. Dacă, de pildă, arta sau frumusețea realității este căutată în comparații, metafore, în epitete poetice etc., se va ajunge inevitabil la un mod tipic de gîndire kitsch. Metafora sau chiar o alegorie, luate în sine, are totdeauna caracter kitsch, cu totul independent de faptul că ele își au locul lor precis într-o operă de artă, pot favoriza afirmarea valorilor majore ale acesteia. Întrebarea este: ne oprim oare atunci cînd operăm cu astfel de mijloace poetice intuitive la nivelul contemplării? Contemplarea transformă opera poetică în kitsch și are o acțiune nivelatoare asupra diferitelor creații. Aceasta este, bineînțeles, opera omului-kitsch, a cărui primă particularitate este sentimentalismul, iar cea de-a doua contemplativitatea. Sentimentalismul rămîne încă o însușire psihică, și anume o însușire care nu indică neapărat capacitatea de a gusta kitsch-ul. În schimb, contemplarea ne conduce deja în sfera esteticii, creînd astfel un domeniu pseudoestetic.

Una dintre nuvelele de tinerețe ale lui Mann, intitulată *Tristan*, înfățișează cazul limită al unui asemenea tip contemplativ. Eroul principal al nuvelei, Spinell (de fapt Thomas Mann schițează aici caricatura lui Arthur Holitscher) constituie într-adevăr un caz-limită între cerințele literaturii și ale artei, pe de o parte, și ale concepției-

kitsch, pe de altă parte. În personajul zugrăvit, cele două momente se contopesc. În sanatoriu, eroul se îndrăgostește de o femeie bolnavă de tuberculoză și o pune să execute la pian partitura lui *Tristan*, pe care o gustă sub semnul dualității amintite. Alteori, izbucnește dintr-însul când una, când cealaltă tendință — fie cea artistică, fie cea a kitsch-ului — și așa ajunge să-i trimită o scrisoare soțului iubitei, în care reconstruiește tinerețea acesteia. Aici însă el alunecă în kitsch total.

Iată ce-i scrie lui Klöterjahn :

*„Uă amintiți, domnule, de grădină, de grădina năpădită de buruieni a casei cenușii de patricieni? Mușchiul verde umpluse crăpăturile zidului de cărămizi, bătut de vânturi, care înconjura această sălbăticie somnoroasă. Uă aduceți aminte de fântina arteziană? Stînjenei liliachii se aplecau deasupra marginii tocite a bazinului. Iar peste pietrele albite picurau misterioși stropi de apă. Era într-un amurg de vară.*

*Șapte fete tinere ședeau în jurul bazinului. În părul celei de-a șaptea, minunată, unică, soarele asfințind țesea o cunună strălucitoare ca o aureolă nepămînteană. În ochii ei jucau reflexe de vise neliniștitoare, timide, iar buzele-i trandafirii zîmbeau...*

*Cîntau. Iși ridicau fețele subțiri spre izvorul fișnitor al fîntinii, acolo unde, cu un murmur obosit și nobil, se apleca în cădere, în timp ce vocile lor domoale și cristaline îmbrățișau dansul mlădios al apei. Mîinile lor fragile se odihneau, poate, pe genunchi, iar ele cîntau...*

*Uă reamintiți acest tablou, domnule? L-ați văzut? Desigur că nu. Ochii nu puteau percepe așa ceva, urechile erau prea grosolane pentru a surprinde dulceața feciorelnică a acestei melodii. De l-ați fi văzut, ar fi trebuit să vă opriți respirația. Ar fi trebuit să întoarceți firul vieții înapoi, spre a păstra în suflet ca o taină intangibilă și inviolabilă amintirea acestui tablou ca o mîngiere pentru zilele pustii ale vieții pe care o trăiți pe acest pămînt...”*

Pentru a da și mai multă incisivitate caricaturii, adresantul scrisorii, adică Klöterjahn, îl vizitează pe Spinell. El evocă scena de lîngă fîntina arteziană așa cum o văzuse el. Îi povestește că, stînd acolo, fetele nu cîntau deloc, ci tricotau și discutau despre modul de

preparare a tăiețelilor cu cartofi. Viziunea tip Spinell arată cât de caracteristică este însușirea omului-kitsch de a vedea, de a proiecta frumusețea în orice concepție sau contemplare. Dar lucrul cel mai important e că el se împotmolește din nou la nivelul contemplării. El știe să descrie foarte bine fântâna arteziană, soarele care împodobește cu o aureolă sau cunună de raze capul uneia dintre fete, dar atît conținutul luminii, cît și cel al universului afectiv al omului, al omului văzut și descris de el rămîne în afara orizontului său.

Jocul luminii în sine poate fi un lucru foarte interesant, dar cine va apărea aureolat, aceasta e deja o problemă de conținut. Lumina, cînd apare în arta adevărată, este întotdeauna încoronarea a ceva măreț, valoros etc. ca psihic, sentiment sau idee. Dacă pe tabloul *Cina cea de taină* a lui Leonardo da Vinci lumina este concentrată asupra figurii lui Iisus, este pentru că aici învățătorul își ia rămas bun de la învățăceii săi, iar compoziția ordinii, așezării învățăcelilor, a efectelor de lumină în legătură cu ei, convorbirile ce se desfășoară în cele patru grupuri într-o atmosferă de mare tensiune reflectă, în ultimă analiză, dezbaterea problemei ridicate de dascăl și pregătirea pentru a da răspunsul, care în viață și totodată în planul acțiunii — căci este vorba de *Cina cea de taină* — va fi chiar dezlegarea acestei probleme, cea din urmă pusă de învățător. Un rol asemănător joacă lumina în tablourile avînd ca temă *Bunavestirea* — chiar în reprezentări tradiționaliste, ca, de pildă, cele ale lui Carlo Crivelli. Și nici n-am vorbit încă despre faptul că începînd cu Tintoretto lumina începe să capete un dinamism specific, de sine stătător, care parcă proiectează exploziv figurile în spațiul tabloului.

Deci ca moment rupt din conexiunile sale, lumina își pierde orice fel de funcții. Jocul de lumini poate fi înțeles numai privit în cadrul unei totalități. Cititorul ar putea crede că se află în fața unui paradox. Dar nu e oare paradoxal să confrunți închipuirile pline de kitsch ale lui Spinell plăsmuit de Thomas Mann, cu efectele de lumină ale capodoperelor artei? Sîntem de părere însă că aici nu poate fi vorba decît de o contradicție aparentă. Căci esențial este modul de a concepe, respectiv contemplarea, atitudinea de bază a omului-kitsch. În contem-

plare, fie că este vorba de realitate sau de artă, dispar legăturile organice și necesare dintre diferitele elemente. În locul lor rămân doar anumite motive, care apoi pot fi restilizate după plac, în baza sclifoselii. În timp ce pentru un artist sau pentru orice alt om care nu judecă în termenii kitsch-ului motivul este doar o parte oarecare a întregului și prinde viață, este pătruns de spirit numai grație conexiunilor sale interne, pentru modul de a vedea kitsch, motivele au o valoare intrinsecă, creînd singure — fără nici un fundal sau cu ajutorul unui pseudo-fundal — ambianța psihologică, atmosfera. Pentru kitsch și realitatea se reduce la niște motive izolate sau la un amestec de motive: trandafiri, figurine din porțelan aurit, rochii argintii, piei catifelate, priviri negre ca tăciunele etc. În ochii artistului, dimpotrivă, aceste elemente sînt în sine ne semnificative și se încarcă de conținut numai în contact cu semnificația propriu-zisă, în raport cu caracterul.

Apare deci o situație ciudată: desprinderea, ruperea vreunui motiv izolat din totalitatea oricărei creații artistice alimentează prin ea însăși kitsch-ul. Ca cel mai caracteristic exemplu poate fi citat *Das Ewig Weibliche zieht uns hinan* (Etern femininul ne înalță în țării), atît de des repetat și care, rupt din contextul lui Goethe, se adaugă celor mai goale fraze. Iar ca frază, ca loc comun, el devine, bineînțeles, temelie a concepției kitsch. La fel, expresiile „veșnic tandrul lirism“, „eternul omenesc“ etc. pot apărea în creațiile marilor artiști, dar de aici nu rezultă că desprinderea lor din text nu ar fi consecința modului de a vedea kitsch.

Firește, acest mod de a vedea prezintă numeroase contingente cu *dogmatismul*. Orice trăire kitsch ascunde o anumită ierarhie a valorilor încremenită în dogmă. Acest fel de dogmatism nu trebuie însă confundat cu un alt dogmatism, „de cult“, care-și face sau și-a făcut apariția într-o anumită arie culturală. Kellerer arată în mod just că, într-o ambianță magică, cultică, multe lucruri pentru care spiritele libere par a fi perversități<sup>30</sup> sînt perfect normale și la locul lor. Aceasta se referă chiar și la orgii, care, în împrejurările mediului natural, pot servi drept căi de canalizare cultică a energiilor de prisos. Într-o perioadă însă cînd din spatele artei a



dispărut atmosfera care pînă la începuturile societății burgheze a îndeplinit rolul forței de coeziune a comunității — fie ea și cultică sub însemnul celor mai variate nuanțe religioase — dispare adică — pentru a folosi expresia lui Walter Benjamin — aura, orice fel de dogmatism în gîndire, în sentimente, în atitudini etc. nu mai reprezintă un indiciu al comunității, ci este o imitare absolut individuală a ceea ce este obișnuit.

Broch însuși simte această deosebire atunci cînd susține că răul (avem în vedere răul moral) se află într-un anumit fel în relație cu dogmatismul, deci cu acea concepție care este dispusă să accepte adevăruri, tablouri etc. confecționate. Să examinăm raționamentele lui Broch în această problemă: „Căci dacă originea a ceea ce este dogmatic, ca și originea răului se află într-un sistem străin, dacă ele sînt întotdeauna de proveniență «exterioară», unde valorile proprii nu contează, ci și-au făcut lăcaș în tinericul și moartea, atunci există necesar anumite premise logice care conferă acestui sistem de valori străin capacitatea de a realiza o străpungere, și trebuie cel puțin să presupunem că în sistemul respectiv anumite fenomene, considerate în sistemul nostru bune, sînt socotite rele, întrucît, fără o astfel de premisă, el nu ar avea cum să fie supus cerințelor noastre. Este deci totdeauna vorba de un raport dialectic determinat, despre un mers-înaintea-celuilalt dialectic privind întregul, sau o parte a celor două sisteme de valori care se confruntă: ceea ce e bun aici, acolo trebuie să fie rău”<sup>31</sup>.

Raționamentele lui Broch ne indică, pe de o parte, că înăuntrul unei sfere omogene și unitare nu poate exista un dogmatism care să ducă la kitsch, acesta luînd naștere numai în condițiile confruntării diferitelor sisteme de valori. Pe de altă parte, el descoperă, de asemenea, că ciocnirea dintre sistemele de valori nu numai că *poate* genera kitsch-ul, ci îl creează cu necesitate, căci ceea ce într-un sistem de valori apare ca valoare, într-un altul constituie — în întregime sau parțial — o nonvaloare. Așadar, anumite motive care în conexiunea organică a unui sistem de valori sînt purtătoare ale unui conținut de semnificații, trec pur și simplu în gîndirea prozaică sau în modul prozaic de a concepe lucrurile, unde dobîndesc integral caracter de kitsch.

De aceea una dintre modalitățile de naștere a romanelor kitsch constă în preluarea mecanică de către scriitor a frazelor, a ideilor, a *bon-mot*-urilor eroului său (de pildă un gânditor, artist etc.), creîndu-se astfel aparența prezenței unor idei autentice și profunde. În realitate, intrînd în conexiunea unei construcții complet diferite, ideile respective își pierd sensul lor inițial și pot cel mult să dezorienteze. Dacă, de pildă, cineva, folosindu-se de cuvintele autentice ale lui Mozart, amendate cu anumite completări și culoare locală — care poate fi de asemenea veridică —, se apucă să scrie un roman cu unicul scop de a produce sentimentul că geniul nu este niciodată înțeles de contemporaneitate, că așa a fost și așa va fi de-a pururi, el va reuși din plin să realizeze nu figura lui Mozart, ci una dintre cerințele kitsch-ului.

Contemplarea și gradul de contemplație, după cum remarcă just Hegel, sînt istoricește legate de treapta primitivă a dezvoltării omenirii. În asemenea cazuri, contemplarea posedă o anumită aură, întrucît și viața cultică îi asigură de asemenea un fundal și-i permite să unifice motivele răzlețe ale contemplației într-un tot. Cu totul alta este însă situația omului modern, pentru că el nu mai dispune de această posibilitate de a efectua corelații, și astfel frînturile contemplației se degradează în niște agregări de motive fără nici o legătură între ele.

Așa se explică de ce omul-kitsch poate fi un pasionat al dragostei platonice, pure, senine, și tot el să reclame deschiderea bordelurilor. Poate să-l admire pe Hitler ca personalitate istorică și să condamne în același timp pe hoțul mărunț, să fie adversarul războiului, dar să manifeste înțelegere față de pretenția germanilor la *Lebensraum* (spațiu vital), să țină discursuri despre umanism, fiind un adept fervent al idealurilor umaniste, dar să se declare partizan al rasismului. El este deci un dogmatic, numai că dogme ce se exclud reciproc exercită aceeași influență asupra lui. E fin și totodată necioplit, jovial și inuman. Acest amestec sui-generis îl caracterizează ca om și nu numai ca pe un consumator de artă. De aici rezultă și felul în care trăiește emoția artistică. Dă dovadă de snobism în dragostea sa pentru ideile mari, dar le introduce fără întîrziere în universul său prozaic de gândire, și, dacă este pus să aleagă între o reproducere

a *Genezei* lui Michelangelo și o sumă de bani mărunți, aceasta îl pune în fața unei dileme serioase, deoarece îi plac amîndouă, întreaga profunzime a problematicii sale mărginindu-se la astfel de dileme.

De aici rezultă și *relativismul* său extrem. Deoarece consideră că și Hitler avea dreptate, căci nu dorea decît binele, ca și Szálasi, care n-a fost decît un ghinionist, un „Pechvogel“, și aveau dreptate și Thälmann și Schönerherz Zoltán, deoarece și ei au fost oameni mari și pot fi înțeleși, fiind, de asemenea, animați de cele mai bune intenții, în orice discuție el poate lua poziție cu aerul cel mai superior, invocîndu-l pe Einstein și afirmînd: totul este relativ, depinde numai de unghiul din care privim etc. etc. Nu-l deranjează, firește, deloc că habar n-are de teoria lui Einstein. El confundă pur și simplu diferite sisteme de valori.

O excepțională imagine artistică a acestei trăsături găsim în romanul lui Ilf și Petrov *12 scaune*, cînd unul dintre eroi declară despre oricine că este „un cap extraordinar“, iar cînd vine vorba despre politicianul francez Barthou, nu întîrzie să constate: Barthou, și ăsta-i un cap extraordinar. Lumea este plină de capete extraordinare. pe care trebuie să le stimăm, indiferent ce rol interpretează: cel al pisicii, al șoarecelui sau al elefantului.

Această tendință nivelatoare se manifestă în cazuri deosebite în chip deosebit. În mediul său imediat, omul-kitsch nu observă niciodată valoarea, deoarece acest mediu nu este integrat nici unui sistem de valori. În schimb, potrivit ierarhiei valorice confectionate, alții fac o carieră remarcabilă, sînt oameni excepționali etc. Este, desigur, de domeniul caricaturii cazul omului-kitsch care ne relatează că toate cunoștințele sale din străinătate sînt, fără excepție, profesori universitari.

Pentru reconcilierea pașnică a unor sisteme opuse de valori este nevoie de o presupunție logică dispusă să admită și să postuleze doar relații directe între cauză și efect. Așa, de pildă, rolul istoric este, în sine, un efect, după cum tot efect este și activitatea pe tărîm obștesc, iar în spatele lor trebuie să existe ceva pozitiv. *Cauzalitatea directă*, prezentă în practica cotidiană la nivelul cel mai obișnuit, devine aici un principiu de gîndire. Așa cum, învîrtind comutatorul, se aprinde becul

electric, tot astfel, cercetînd istoria, constatăm că ea este plină de minți luminate. De aceea cultivă kitsch-ul atît de mult talentele sclipitoare și sentimentele înflăcărâte, fiindcă acestea, ca efecte, par să sugereze totodată prezența unor personalități remarcabile.

Acest procedeu logic, care reduce totul la cauză și efect — în opoziție cu metoda inductivă și deductivă —, s-ar putea numi logică reductivă. Potrivit ei, prin urmare, trebuie descoperită pur și simplu cauza oricărei situații. Cauza este, bineînțeles, fictivă, dar din ea se poate imediat deduce situația. De ce tocmai eu am ajuns într-o astfel de situație — indiferent dacă este vorba de o situație bună sau proastă —, aceasta este întrebarea. Cauza — într-o situație proastă — rezidă fie într-o anumită persoană, fie în jocul hazardului, iar în cazul unei situații bune — în calitățile personale ale aceluia care a formulat întrebarea. De ce a ajuns altcineva într-o astfel de situație? Întrebarea se rezolvă în același fel, doar cu semnul schimbat. Excepție formează, firește, persoanele care se bucură de stima generală.

Dürrenmatt descrie cu o ironie ucigătoare acest fenomen-excepție în romanul său *Grec caută grecoaică*. Eroul principal este funcționarul unei întreprinderi, iar pereții camerei sale mobilate sînt împodobiți cu portretele persoanelor care se bucură de considerația sa. Printre acestea se numără: șeful lui, arhiepiscopul, pictorul abstract al orașului ș.a.m.d. Șirul este încheiat de portretul fratelui său, condamnat dealtfel în mai multe rînduri pentru furt. Mai tîrziu, cînd datorită proiectatei sale căsătorii (viitoarea sa soție fusese amanta multora din protipendada orașului), este dintr-odată avansat, ales în diferite funcții publice și bisericești, ajunge la concluzia că fusese remarcat pentru munca sa devotată și neobosită dusă de-a lungul anilor.

Logica reductivă reprezintă forma extremă a gîndirii dogmatice. Iată caracterizarea dogmaticului în *Faust* al lui Goethe: „Dogmaticul: Der Teufel muss doch etwas sein, wie gebe es sonst ein Teufel“. Adică: „Trebuie să existe o ființă diabolică, altfel cum ar fi diavol?“. La fel, îndărătul fiecărei realități, fiecărui rol important trebuie să fie o valoare (potrivit unei anumite ierarhii a valorilor). Același lucru exprimă o veche anecdotă în

limba idiș. Într-o discuție, unul susține că rabinul său este un rabin-minune, căci în fiecare sîmbătă după-amiază Dumnezeu bea la el acasă o cafeluță. Dar tu de unde știi? — îl întrebă celălalt neîncrezător. Partizantul rabinului-minune îi răspunde: Însuși rabinul mi-a spus-o. Iar la următoarea întrebare: — Dar dacă rabinul a mințit? — E imposibil — răspunde cel întreat —, fiindcă Dumnezeu n-ar bea cafea în casa unui rabin mincinos.

Cu aceasta am schițat logic și etic — în linii mari și în ansamblu — noțiunea de om-kitsch. Se pune însă întrebarea: ce înseamnă din punct de vedere ontic o astfel de personalitate kitsch? Răspunsul lui Broch sună astfel: kitsch-ul este reprezentarea răului, el îl înfățișează și pe omul-kitsch drept o apariție a răului. Dar ce înseamnă răul din punct de vedere ontic? Considerăm instructiv să zăbovim puțin la felul în care Broch formulează problema, deoarece, după el, răul este, în ultimă instanță, moartea. „Tot ceea ce noi numim valoare și merită să fie numit astfel vizează eliberarea de moarte și depășirea ei. Moartea este veritabila lipsă de valoare, lipsa de valoare în sine, care trebuie opusă valorii vieții, chiar dacă poate fi depășită numai prin ea însăși, dacă moartea însăși este aceea care se autoînlătură, dacă ea însăși se convertește într-o valoare a vieții...”<sup>32</sup>.

Oricît de frumoasă e ideea lui Broch, din punct de vedere ontologic ni se pare totuși eronată. De fapt Broch descrie în mod poetic punctul de vedere neohegelian, care tinde la reducerea dialecticii ființei și a neantului — în parte sub influența filozofiei vieții — la dialectica vieții și a morții. În viața reală a omului, moartea ca fenomen, ca fenomen al vieții și caz-limită a acesteia, opusă ființei, înseamnă, firește, neantul. Dar Hegel a conceput viața nu ca simplă existență, ci ca ființare în unitate a ființei și a neantului. Din punctul de vedere al devenirii (*Werden*), contradicția dintre ființă și neant, formularea modernă a contradicției dintre viață și moarte, tinde să devină relativă și nu mai indică perechea reală de contrarii. Broch se mișcă aici în mod evident într-o sferă de idei caracteristică existențialismului. De pildă, conceptul absurdității la Camus înseamnă inițial tocmai faptul că întreaga activitate vitală a omului se îndreaptă spre moarte. Aceasta numește Camus absurdi-

tate, iar moartea, așa cum este, reprezintă la el o categorie ce reflectă opoziția rigidă a neantului (*Nichts*) ființei.

Opunerea rigidă a vieții și morții și concepția că una este acel ceva către care se îndreaptă în ultimă instanță orice valoare morală, iar alta este însăși lipsa valorii morale, inexistența oricărei valori constituie în mod evident un salt logic. Și chiar dacă din punct de vedere ontologic raționamentul în ansamblul său s-ar dovedi adevărat, aceasta n-ar schimba cu nimic situația. Dar distincția pe care o operează însăși arta este mult mai subtilă: ea face diferențieri extrem de fine — desigur nu din punct de vedere fizic — între diferitele genuri de moarte. E o mare deosebire între moartea lui Andrei Bolkonski și sinuciderea lui Lucien Rubempré, iar când Jorge Semprun în *Marea călătorie* creează categoria morții iudaice devine clar cât de inacceptabilă este abordarea abstractă a morții și a vieții în artă.

Este adevărat că modul de a pune problema nu este întru totul abstract nici la Broch. Într-adevăr, el vorbește despre depășirea morții (eventual despre depășirea ei prin însăși moartea) ca despre un fapt al vieții. Cu aceasta el își aduce în mod evident prinosul victimelor luptei antifasciste. Totuși el își formulează poziția în termeni mult mai abstracți decât ar fi fost de dorit. Nu numai pentru că — după cum am văzut — moartea este, la fel ca viața și tocmai în legătură cu ultima etapă a vieții, prin ea însăși diferențiată, și nici măcar pentru că ea constituie doar pentru individ un fenomen decisiv: în istoria umană, devenirea înseamnă trecerea dialectică a vieții în moarte, și invers. Dincolo de acestea, în ceea ce privește arta — și aici arta dezvăluie esența procesului real —, moartea fizică, moartea biologică o interesează și o preocupă mult mai puțin decât anihilarea spirituală, morală a omului. Ea poate interveni înaintea morții fizice și, desigur, după moartea fizică, există în acest sens o depășire a morții. Este cât se poate de semnificativ că Franz Werfel, de pildă, redă un astfel de proces în cea mai bună operă a sa, *Moartea unui mic-burghez*, când acesta, în dorința lui ca familia sa să beneficieze de suma asigurării de viață, cu o energie de necrezut își supraviețuiește propria moarte.

Supraviețuirea tragic-grotescă a eroului lui Werfel are loc însă în asemenea împrejurări, încît numai această parte a vieții sale — lupta dusă timp de cîteva zile împotriva morții — prezintă interes, căci întreaga sa viață anterioară fusese pentru el total lipsită de sens.

Dar tocmai din cauză că însăși viața se poate încărcă cu cele mai diferite conținuturi, ea nu prezintă valoare prin ea însăși, ci numai în funcție de conținutul ei. Există vieți ale căror perioade distincte înseamnă valori, altele în schimb fiind non-valori. De aceea arta nu gîndește și nu redă în termenii vieții și ai morții, ci în aceia ai conținuturilor lor. De aici rezultă că, în măsura în care realizăm o armonie abstractă între viață și moarte (în acest sens pe plan artistic s-a făcut doar o singură încercare), vom ajunge, în cele din urmă, să ne apropiem de kitsch. Ceea ce a și încercat Thornton Wilder în romanul său *Podul regelui Sf. Ludovic*, în care susține că persoanele care au pierit în clipa prăbușirii podului au murit în chip necesar, deoarece acesta putea fi singurul sfîrșit cu sens al vieții lor.

Nu există deci armonie abstractă, după cum nu există nici contradicție abstractă între viață și moarte. Desigur, contradicția abstractă, în forma spiritualizată concepută de Broch, corespunde mai curînd tendințelor avangardiste, în timp ce tendința care reclamă depășirea morții indică totdeauna direcția kitsch-ului.

Dar chiar în viața însăși întîlnim perechi de contrarii similare, și analiza lor este de asemenea foarte importantă pentru definirea felului de a privi lucrurile al omului-kitsch. În corespondența sa, Gorki ridică în repetate rînduri această problemă, și anume opoziția abstractă dintre viața plină de suferințe și fericire. Iată ce scrie el într-o scrisoare adresată Editurii Piper : „Teza fundamentală a filozofiei budiste sună astfel : «orice existență este suferință, dar existența este transformată în suferință de dorință ; în consecință : pentru a desființa suferința, trebuie să anihilăm dorința».

Vă puteți convinge ușor de acest adevăr. Este incomparabil mai greu să înțelegem că este tocmai adevărul pe care nu trebuie să-l admitem în lumea noastră.

Budismul consideră acest adevăr crunt boala incurabilă, mortală a omenirii. Întreaga istorie tragică a culturii

europene se împotrivesc acestui pesimism, pledînd pentru un alt adevăr, superior, pe care-l putem defini astfel: omule, concentrează-ți întreaga ta voință și rațiune pentru a desființa suferințele.

Cu toate că în filozofia europeană se pot regăsi «im-pacte» ale concepțiilor orientale despre lume — ele se manifestă cel mai vizibil la Schopenhauer, Hartmann (este vorba, desigur, de Eduard, și nu de Nicolai Hartmann — *H. I*) și Leopardi —, în esență filozofia Europei este stoicismul viril și activ, pe care nu o înspăimîntă nici un fel de suferință și care nu-i oprește pe oamenii Occidentului să-și croiască drumul spre țelul lor fundamental: eliminarea treptată a necazurilor vieții<sup>33</sup>.

Conceperea existenței ca suferință neînteruptă apare în modul cel mai direct în kitsch. Existența e totdeauna nedreaptă, provoacă mereu suferințe, oamenii mari rămîn neînțeleși, sufletele nobile, cinstite sînt călcate în picioare ș.a.m.d. Conceperea existenței ca suferință este unul dintre polii pe care se bazează concepția omului-kitsch. Alături de maxima scoasă din context „În zadar pribegim pe aste spații terestre...”, aparținînd lui Arany János, omului-kitsch îi stau la dispoziție numeroase altele întru probarea și susținerea adevărului și pasivității în cauză. Locurile comune de genul: „oamenii sînt totdeauna răi”, „războaie au fost și vor fi mereu”, „mîhnirea te înalță” și „cel mai iute cal care te poartă spre perfecțiune este suferința” etc. fac parte din arsenalul kitsch-ului. Pe aceste idei se întemeiază atitudinea contemplativă care rezultă în mod necesar din pasivitatea omului-kitsch. Dar același relativism — după cum vom vedea mai tîrziu — înseamnă și apoteoză fericirii lipsite de suferințe; omul-kitsch slăvește cînd nefericirea, cînd fericirea, iar operele literare gen kitsch povestesc cînd despre copilul înghețat, cînd despre fata săracă devenită contesă. Și aici cititorul va înțelege din nou că nu este vorba pur și simplu despre temă, căci este posibilă și tratarea artistică a unor teme similare, ci despre concepție, care se servește de situația însăși pentru propria ei documentare nemijlocită.

La Gorki, polemica împotriva pasivității și a suferinței, care, firește, nu vizează numai kitsch-ul, ci și tendințele



avangardiste cu o capacitate de redare mult mai nuanțată și mai directă, revine neîncetat. El scrie, de exemplu, lui Fedin: „Eu însă sînt un vechi dușman atît al suferințelor fizice, cît și a celor morale. Și unele, și altele — subiectiv și obiectiv deopotrivă — stîrnesc în mine un sentiment de indignare, aversiune, ba chiar furie. Suferința trebuie privită cu ură, numai astfel poate fi desființată.

Ea înjosește pe Om, această ființă măreață și tragică. «Mîrtoagele» se laudă adeseori cu suferințele lor, la fel ca cerșetorii cu cangrenele lor, «mîrtoagele» încurcă și distrug adeseori viața unor «cai de cursă» ca Lomonosov, Pușkin, Tolstoi ș.a. Neîndoios, mila este un lucru frumos! Dar arătați-mi un exemplu de milostivenie a «mîrtoagelor». Dimpotrivă, milostenia și dragostea de oameni a «cailor de cursă» este forța motrice a tot ce se creează pe acest pămînt, a tot ce ne provoacă bucurie, a tot ce ne poate umple de mîndrie<sup>34</sup>.

Importanța acestei polemici a lui Gorki împotriva apoteozei suferinței rezidă în faptul că, prin conținutul ei, ea atinge una din tendințele principale ale concepțiilor kitsch. Cînd subiectul kitsch-ului îl formează oamenii simpli, el așază în centrul atenției sale suferința. Pînă și despre război el modelează imaginea suferinței neputincioase, respectiv contrariul ei. Nu poate gîndi decît în astfel de contrarii și — așa cum am văzut în cazul relativismului său — surprinde și prelucrează orice extremă, orice polaritate în imediatitatea și unilateralitatea sa.

Aceasta derivă iarăși din caracterul contemplativ al kitsch-ului. În contemplație, polii apar ca atare, căci contemplativitatea nu e în stare ea însăși să efectueze corelarea fenomenelor sub raportul conținutului lor. Prin definiție, ea este capabilă să opereze prelevări și chiar prelevă frapantul sau — folosind terminologia lui Schlegel — interesantul. Contemplația extrem-abstractă este deci o altă particularitate a omului-kitsch, ceea ce condiționează facilitatea cu care alunecă pe planul contemplării de la un pol la altul.

Așadar, omul-kitsch ori este copleșit de fericire, ori se împotmolește iremediabil în nefericire, în nici un caz însă realitatea vieții, acceptarea situațiilor reale nu-l

face să trăiască evenimentele. Iată de ce se transformă opera a cărei temă este omul-kitsch fie în tînguire, fie în exaltare. Preaplinul, emfaza (*Überschwenglichkeit*), pe care Broch pe drept cuvînt le consideră trăsături caracteristice ale kitsch-ului, admirația entuziastă, exaltarea (*Schwärmerei*) sînt într-adevăr însușiri ale omului-kitsch, deci și ale operei kitsch ; trebuie să mai adăugăm însă că, din punctul de vedere al conținutului, preaplinul și exaltarea sînt afectate cîte unei situații polare a vieții, vieții sau morții, dar mai cu seamă suferinței și bucuriei. Amîndouă sînt „senine“, netulburate și plene.

Particularitățile istorice ale kitsch-ului — anume că posibilitatea lui se ivește odată cu constituirea societății burgheze, realizându-se apoi în faza ei de decădere — conțin deja un important element fenomenologic: kitsch-ul este întotdeauna legat de posibilități, mai precis de posibilitățile umane în principiu nelimitate. Acest specific al naturii kitsch-ului denotă totodată că apariția lui presupune o dezvoltare socială relativ înaltă. Faptul este subliniat și de constatarea că kitsch-ul ia naștere în condițiile dispariției acelui mediu pe care Walter Benjamin îl numește aură. Vom arăta mai târziu — tocmai în legătură cu această fenomenologie — că, în schimb, kitsch-ul produce o pseudoaură, una din trăsăturile importante ale falsității lui constând tocmai în postularea, în crearea artificială și forțată a pseudoaurei.

Pe de altă parte, un indiciu al existenței unor elemente fenomenologice asemănătoare îl constituie și faptul că în spatele kitsch-ului, ca artist și receptor, se găsește omul-kitsch, împotmolit la nivelul contemplării și de aceea incapabil să perceapă din ansamblul fenomenelor altceva decât frânturi ale aparenței. În aceeași direcție ne îndrumă gândirea și faptul că în spatele kitsch-ului se constată mereu prezența logicii reductive, metoda reducerii deducției la relația cauză-efect și, ca urmare, relativismul atitudinilor, postularea ontică a opozițiilor abstracte.

Toate acestea caracterizează kitsch-ul, dar ca motive nu reprezintă încă momente ale artei, respectiv nu aparțin sferei esteticii sau pseudoesteticii, ci constituie momente pseudoistorice sau pseudofilosofice. În ceea ce privește sfera esteticii, aici kitsch-ul nu numai că-și păstrează caracteristicile amintite, dar le și amplifică, numai că în sfera esteticii se formează în mod similar și o

metodologie cu caracter estetic, care devine temelia nemijlocită a kitsch-ului. Sînt foarte instructive din acest punct de vedere observațiile asupra kitsch-ului. Căci, într-adevăr, kitsch-ul a fost un produs istoric nu numai în trecut, dar este și în prezent. Ernst Fischer observă cît de mult și-a conservat kitsch-ul acest caracter și în zilele noastre. Și, cu toate că nu dezvăluie momentele istorice cruciale ale kitsch-ului, el prezintă totuși corect cît de schimbător este kitsch-ul în epoca noastră, cum își modifică fizionomia, fenomenologia, raporturile sale sociale. Iar justetea observației nu este diminuată de faptul că autorul nu consemnează condițiile sociale amintite ale kitsch-ului. Vorbind despre relația dintre kitsch și pornografie, el scrie următoarele :

„Cînd adolescenți fiind aveam nevoie urgentă de bani, vindeam ceva la vechituri sau la anticariat. Această vînzare sub valoare o numesc germanii *verkitschen*. Cuvîntul kitsch, răspîndit în cel de-al treilea deceniu al secolului nostru, își are originea, probabil, în comerțul cu obiecte de artă, unde însemna punerea în vînzare a unor idealuri depreciate. Aici frumosul s-a transformat în atractiv, nobilul în fardosit, sublimul în bombastic, sentimentul în sentimentalism. Sublimarea slăbește kitsch-ul, care se sprijină pe instincte «josnice», necesită un consum de energie incomparabil mai mic decît frumosul, nobilul, mărețul. Cu toate acestea, kitsch-ul presupune năzuința spre sublim, dorința de idilă, de fericire, de tandrețe, de satisfacții, dorința ca orice conflict să se termine cu happy-end și binele să triumfe asupra răului. Kitsch-ul creează impresia că lumea în care trăim ar fi cea mai bună dintre toate lumile posibile, îndeamnă la un optimism difuz, în loc să insufle dorința către transformările sociale. Prin pasivitatea acelor pe care îi desfată, prin împăcarea cu o lume deloc frumoasă obținută la un preț de nimic, kitsch-ul servește nevoilor clasei dominante.

Dacă kitsch-ul potolește instinctele, pornografia le descătușează. El menține lumea încă nezguduită din temelii în starea ei crepusculară în care ideile umane, oricît ar fi de compromise, nu și-au pierdut încă în întregime creditul și, ca niște cecuri fără acoperire, își mai găsesc naivi care le acceptă. Masele generațiilor mai tinere nu cred în existența unei armonii viitoare și nu-și

caută satisfacțiile în idile. În dublul jug al muncii alie-nate, monotone și al timpului liber, darnic în promisiuni sforăitoare, ei simt nevoia stimulentei mai puternice. Gălăgia și goana, chiar dacă n-au ucis încă, au sfărâmat calmul, împăcarea cu frumusețea oricât de ieftină, oricât de plină de kitsch. Pornografia apelează la instinctele agresive: la cruzime ca dovadă a vitalității, la insensibilitate ca legitimare a forței, la ncîndurare ca infailibilitate a caracterului, la sex ca violență brutală. Pornografia stimulează josnicia și infamia, formează oameni «superiori», «supermen» pentru care ființa dezonorată și profanată nu este decît un obiect, consumat cu plăcere sadică, de canibal.

Kitsch-ul se simte la el acasă atît în lumea socialistă, cît și în cea capitalistă, în timp ce pornografia este proprie numai celei din urmă. În societatea orientată spre înavuțire, chiverniseală și succes, arta nu mai speră că poate deveni o putere. Acolo destinul ei nu este kitsch-ul, ci pornografia...<sup>35</sup>.

Kitsch-ul este deci, pe de o parte, un produs istoric, un produs al lumii burgheze, al posibilităților nelimitate — juridic sau principial — ale omului. Pe de altă parte — cel puțin după părerea lui Ernst Fischer —, kitsch-ul este sortit să dispară din lumea capitalistă, locul său fiind ocupat de literatura și arta pornografică, dat fiind că stimulii oferți de kitsch sînt mult prea slabi față de cerințele îndeosebi ale tineretului din lumea burgheză. Oricît de greșită ar fi părerea lui Fischer — se știe doar că revistele ilustrate ale acestei lumi răspîndesc astăzi și probabil vor răspîndi și în viitor kitsch-ul împreună cu pornografia —, totuși e interesant că a sesizat posibilitățile istorice de dezvoltare ale kitsch-ului. Căci, după părerea noastră, tendința modernă care în momentul de față își găsește expresia, pe de o parte, în Mike Spillane, pe de altă parte, în fabricile de vise ale cinematografeiei, nu se poate lipsi — tocmai în virtutea caracterului său de articol de larg consum — de amestecul continuu al elementelor kitsch-ului cu cele ale pornografeiei.

Este de asemenea demn de remarcat în descrierea lui Fischer că, după părerea sa, imaginea despre lume a kitsch-ului se întemeiază pe neobservarea fenomenului devalorizării. Prin urmare, pentru Fischer kitsch-ul nu este

răul, lipsa de valoare, ca la Broch, ci apariția devalorizării. (În favoarea concepției sale, el aduce argumentul etimologic că termenul de kitsch provine din *verkitschen* — a scoate la mezat —, deși este mult mai verosimil că, dimpotrivă, cuvântul *verkitschen* derivă, cum am văzut mai sus, din *kitsch*, care inițial semnifică schematicul.) Socotim totuși că momentul *devalorizării* constituie un element important al formării kitsch-ului, întrucât kitsch-ul sesizează procesul devalorizării ideilor, conceptelor și chiar tipurilor. Dacă concepția „etern umanului” își afirmă undeva valabilitatea, apoi acesta este domeniul kitsch-ului; dacă se încearcă undeva validarea unui mod de a vedea și de a simți „valorile veșnice”, respectiv binele și răul veșnic, ea își găsește expresia în concepția kitsch. Într-un mod interesant este susținut acest punct de vedere de psihologul Charlotte Bühler și de estetul Heinz Ischreyt.

Charlotte Bühler a publicat jurnalul a două adolescente. Una dintre ele nota la vârsta de 14 ani: „Trebuie oare să urmez exemplul sfinxului care privea veacurile cu ochi reci ca gheața și cu fața tare ca oțelul? Da, așa trebuie să procedez; așa cum spune un filozof — și are dreptate —, orice eveniment natural remarcabil s-a desfășurat în liniște — și orice lucru mare ia naștere în liniște... Consemnul care ne previne este: tăcere”. Peste doi ani însă, tânăra notează pe marginea meditației: „Este interesant că cele scrise de mine sună a kitsch. Deși știu că ceea ce am gândit atunci nu era deloc kitsch”<sup>36</sup>.

La rîndul său, Ischreyt adaugă: „Lucrul acesta ne dă de gândit, la fel ca următorul fenomen: multe cărți pe care nici cei mai aspri critici nu le-au calificat drept kitsch, pentru generațiile de mai târziu par astfel. Trecerea timpului conferă cărților nu numai patina intangibilității, dar scoate la iveală și slăbiciunile lor. Astfel unele lucrări ale lui Paul Heyse intră azi în categoria kitsch-ului, deși autorului lor i s-a decernat, în 1910, Premiul Nobel”<sup>37</sup>. (La aceasta ne-am mai referit de altfel într-un alt context.)

Deprecierea valorilor constituie deci într-adevăr o componentă a fenomenologiei kitsch-ului. Este indiscutabil că deja cu secole în urmă anumite *mode* au contribuit la succesul unor cărți. Sentimentul unei epoci de a se fi

regăsit pe sine într-o operă de artă sau alta este indisolubil legat de însăși dezvoltarea istorică; în schimb, alte epoci nu mai sînt în stare să aprecieze opera de artă respectivă. Fenomenul care are loc traduce pur și simplu corelația dintre conștiința unei epoci și formele de expresie care-i sînt proprii, fără însă ca aceste forme sau conținuturile lor să supraviețuiască, să ființeze în continuare ca purtătoare ale unor semnificații identice și pentru posteritate. Este vorba de niște *convenții* care nu pot depăși nici un fel de aici și acum. Epocile mai tîrzii nu mai sînt receptive la influența pe care ele o exercită indiscutabil asupra contemporanilor. Așa s-a întîmplat, de pildă, și în cazul Mozart-Salieri, zugrăvit de Pușkin, și în acest sens este adevărat că și epocile trecute au generat mode efemere.

Caracteristica *kitsch*-ului este însă aceea că *dă naștere în general la mode efemere*. Romanul *Patronul fierăriei* al lui Georges Ohnet sau romanele scriitoarei Beniczky Bajza Lenke au fost la modă la timpul lor, dar azi sînt cu neputință de citit chiar și pentru aceia care dealtfel savurează *kitsch*-ul. Dar să nu lăsăm la o parte o problemă mai profundă și mai cuprinzătoare.

Vorbind despre deprecierea valorilor, Ernst Fischer are în vedere tendințele de devalorizare extrem de rapidă a dezvoltării burgheze, tendințe care se referă deopotrivă la tehnică, la idei, la cărți etc. Filmul-monstru *Monumentul indian*, avînd ca protagonist pe Conrad Veidt, a exercitat la timpul său o atracție extraordinară asupra spectatorilor, dar voga de odinioară nu constituie un motiv pentru ca această producție să figureze în repertoriul cinematografelor nici măcar ca reluare. Unele „opere” ale picturii *kitsch* de la sfîrșitul secolului trecut se mai întîlnesc astăzi cel mult printre lucrurile moștenite de la bunicile noastre, și, chiar dacă le mai atîrnă cineva pe pereți în virtutea obișnuinței, ele nu mai impresionează pe nimeni, fie și la nivel de *kitsch*. Într-adevăr, *kitsch*-ul încetează repede de a fi la modă, iar excepțiile, cum ar fi Courths-Mahler sau șlagărele de calitate a șasea, își au cauzele lor, asupra cărora vom mai reveni.

În schimb, deprecierea valorilor este legată exclusiv de noțiunile convenționale de valoare. Istoricește valorile autentice nu se devalorizează întru nimic, numai valorile

convenționale, și anume cele întemeiate pe minciuni convenționale. În legătură cu aceasta, nu trebuie să uităm că fiecare epocă are *mitul* său. Sub impresia a cîte unei noi descoperiri, se crede adesea că totul trebuie reconsiderat în lumina ei. Așa, de pildă, în romanele scriitoarei Beniczky Bajza Lenke, un rol important revine hipnozei ca fenomen, ca explicație psihologică, ca metodă de rezolvare a unor raporturi etc. Autoarea denumeste încă magnetism metoda atît de apreciată în acele vremuri (printre ai cărei adepți s-a numărat și Freud la început), situînd-o ca exotism în centrul descrierilor ei.

Astfel am ajuns la un element decisiv al fenomenologiei kitsch-ului, la *viziunea exotică*, ceea ce reprezintă, desigur, și un mod de redare. Cea mai reușită descriere a exotismului ne-o oferă József Attila într-una din poeziile sale dedicate lui Németh Andor. Din ea aflăm că contemplația exotică, adică exterioară, se caracterizează prin următoarele: „În zborul său unic, cuvîntul îi înconjoară cînd inima, cînd mintea” și mai departe: „Noțiunile îi par reci plămădiri de fier, pe care e bine să le contempli numai de la distanță”. Modul de a vedea exotic caracterizează kitsch-ul chiar și atunci cînd autorul se raportează la subiect fără a se distanța. Aici kitsch-ul și omul-kitsch au caracteristici comune, și anume: renunțarea totală, fie afectivă, fie intelectuală, la orice distanță dintre obiect și creator; în schimb în celălalt domeniu îndepărtarea de obiect este atît de mare, încît deja nu mai este vorba de distanță, ci de o răceală și de o contemplare de neconceput în cazul creației artistice.

Iată de ce lumea care într-un anumit fel se situează în afara orizontului publicului, respectiv al propriului ei public, devine deseori temă de kitsch. Acțiunea romanului *El Hakim* de John Knittel, de pildă, se desfășoară în Egipt, dar nu pentru a descoperi Egiptul, ci pentru că în acest fel i se oferă prilejul de a zugrăvi un tablou al lumii arabe, care acționează cu forța unei descoperiri, situînd totuși pe cititorul european sau american în afara propriei sale lumi. În arta autentică, indiferent că se înfățișează peisaje, oameni sau figuri exotice, distanțarea nu reprezintă un scop în sine, ci îl ajută pe cititor, pe calea ironiei sau a analogiilor, să-și privească propria sa lume. Așa se întîmplă, de exemplu, în *Capete schimbate între*



ele de Thomas Mann, o polemică de la un capăt la altul împotriva reprezentărilor de factură neopozitivistă și scientistică ale iraționalismului modern, împotriva încercării de destrămare a unității umane. Dacă însă examinăm un roman, cum ar fi *Amok* de Stefan Zweig, vom observa că aici imaginea amok-ului, ca și ambianța orientală nu sînt decît culisele unei povești de dragoste kitsch.

Exotismul însă nu vizează numai temele exotice frecvente în uzul comun. Pentru kitsch, orice fapt al vieții sau trăire reală pot fi exotice și, ca atare, contemplate de la distanță, în impasibilitatea lor rece. Problemele interne nu-l interesează, numai manifestările lor comune, pe care le adună cu sîrguință. Iată de ce poezia antirăzboinică a unui Gyóni Géza vădește pe alocuri trăsăturile kitsch-ului. Vedem cum cel care pleacă la război își strînge ranița, iar de cealaltă parte crestele munților sălbatici sînt scăldate în sînge. Din această imagine contrastantă ar rezulta cu necesitate că cel chemat sub arme ar trebui să strige: „Cezar, eu nu plec!”. În ciuda faptului că Gyóni a strîns, a adunat într-adevăr tot ceea ce preocupă gîndurile oamenilor: „A părăsit totul ce-i sfînt și scump, femeia, grîul, vinul, cîntecul, muzica” — soluția e de suprafață, deoarece kitsch-ul nu poate exprima niciodată esența problemei și unicitatea ei.

Privind lucrurile din afară, cel care pleacă la război trebuie într-adevăr să renunțe la toate frumusețile banale ale vieții. Observîndu-le însă din interior, adică dintr-o optică mai adîncă, problema se pune altfel, ca, de pildă, în *János din poveste* al lui Ady. Lui János i se promite mereu mîna fiicei regelui, ori de cîte ori „orașul îndepărtat este în pericol”, dar rezultatul este că și fiica regelui și toate promisiunile nu sînt decît basme, în timp ce înfruntarea lui János cu moartea este foarte reală. Adevărata problemă este aceea că „și capetele luminate, frumoase” se ameteșc, că oamenii se lasă induși în eroare, că, în pofida evidenței, oamenilor li se pot provoca stări psihice inumane.

Dar tocmai din acest motiv problema kitsch-ului nu este o problemă de tematică. Și Balzac a scris istoria unor cariere, iar *Educația sentimentală* a lui Flaubert poate fi considerată într-o anumită măsură un astfel de roman. Nu tematica este deci hotărîtoare, nici măcar atunci cînd

kitsch-ul abordează cu simpatie probleme muncitorești. Pe drept cuvînt remarcă Günther Cwojdrak: „Deși s-au manifestat într-o formă abstractă, neclară și redusă de cele mai multe ori la o atitudine de compătimire, tendințele social-reformiste nu au reprezentat, în general, fenomene izolate în literatura kitsch din deceniile 8 și 9 ale secolului trecut. Ele se întîlnesc și la... Friederike Kempner. Desigur, ea nu pleda pentru schimbarea sistemului social existent, dar poeziile ei exprimă în repetate rînduri dorința ca săracii să ducă o viață ceva mai bună și condamnă asprimea celor bogați. Într-una din poezii, poeta exclamă patetic: «În ochii mei idealul unic se traduce prin mărețul cuvînt: „social“». Este neîndoielnic că asemenea elemente ale unei critici aparent moralizatoare, acompaniate de melodia «Fiți buni unii față de alții» au contribuit la răspîndirea literaturii amintite: compasiunea umană nu era numai un plasture pe rănilor sociale, dar a creat totodată iluzia că în baza unor predici moralizatoare se va putea făuri o stare de armonie a societății, cînd în pomi va crește pîine pentru toți»<sup>38</sup>.

Această milă, compătimire, însoțește tipic exotismul, contemplarea din exterior. Popoarele exotice, oamenii exotici, clasele sociale exotice etc. pot fi compătimate, disprețuite, deoarece în compătimire este totdeauna prezent și disprețul.

Astfel sînt zugrăvite deopotrivă în kitsch soldatul luptător și suferințele sale, eroismul și greutățile, omul muncitor și mizeria sa, munca cinstită și recompensa ei. Și cît de viabilă este această viziune nu numai ca artă, dar și ca viziune umană, ne ilustrează comedia *Blana* a lui Gerhard Hauptmann. În piesă apare un judecător care vrea să pună ordine într-un cartier mărginaș al Berlinului și de aceea suspectează orice intelectual. În schimb el o apreciază foarte mult pe d-na Wolff, spălătoreasa, pe care o consideră o femeie cinstită. Nici ea nu este învinuită de furt și nici vreun alt personaj din piesă, cu toate că un mic efort mental ar putea stabili fără putință de tăgadă că d-na Wolff este o hoată. Dar concepția care duce la apoteoza omului de rînd muncind cu hărnicie își face simțită prezența, și astfel îndărătul ochelarilor birocratului wilhelmian îl găsim ascuns pe omul-kitsch.

De pe pozițiile aceleiași viziuni se apropie kitsch-ul și de aristocrație, de lumea teatrului, a artelor etc. El manifestă o afecțiune deosebită față de această lume aparte, închisă și, după părerea sa, exclusivă, pentru că, zugrăvind-o, el are prilejul de a povesti interesant, exotic, iar lumea aceasta creează ea însăși un farmec, existent, bineînțeles, numai în ochii și în imaginația omului-kitsch. În consecință, succesul este pe deplin asigurat.

Caracterul de rebut, de exterioritate al operei de artă este profund legat de faptul că ea nu reflectă totalitatea intensivă a problemelor. În locul acesteia ni se oferă imaginea, care se prezintă ea însăși ca o apariție adecvată a plenitudinii. Imaginea, ca imagine, este prin definiție exterioară, deoarece în această aproximare ea se află la nivelul contemplării, pierzându-și contactul cu acel conținut pe care îl semnifică fie în realitate, fie în creația artistică. De aici provine exotismul oricărui tablou kitsch, chiar dacă reprezintă o simplă fată de la țară (să zicem într-un tablou: cu fața îmbujorată, în costum național, cu lacrimi de alean în ochi, iar în spatele ei, ca fundal, ultimele raze ale soarelui spre asfințit), pentru că asemenea tablouri nu fac decît să consolideze o convenție prezentă în conștiința publică.

Această legătură cu convenția apare în modul cel mai plastic tocmai în viziunea exotică, deoarece, cu cît este mai îndepărtată o anumită lume, un tip uman, un peisaj etc. de o pătură sau de un grup de oameni, cu cît posedă mai puțină experiență în raport cu ele, cu atît mai mult acestea există doar ca imagini ale contemplației, care n-au nimic comun cu noțiunea sau cu conținutul emoțional, social sau real al imaginilor respective. În această stare abstractă, orice lucru îndepărtat dobîndește cel puțin atributul de a fi interesant.

Este, desigur, o altă problemă că orice imagine sau reprezentare exotică de acest fel se complăce în situația creată de maniera mult prea directă cu care autorul abordează tema, de faptul că el cunoaște prea intim lumea pe care o zugrăvește. Aici însă nu este vorba decît de o poză adoptată conștient. Consecințele politice extreme ale unor concepții kitsch ni le dezvăluie o remarcă spirituală dintr-o scrisoare din Viena a lui Gábor Andor.

Pekár Gyula, fruntaș politic cultural din perioada horthistă, a recomandat pictorilor să viziteze familiile eroilor căzuți pe câmpul de luptă, să privească fotografiile lor, să asculte relatările despre faptele lor de arme și, apoi, în posesia informațiilor, să le immortalizeze imaginea pe câmpul de luptă. Reproducînd cele de mai sus, Gábor Andor face doar următoarea completare: „Jur că exact așa a vorbit acest dobitoc”.

Trăirile, transpunerile în situație etc. de tipul celor amintite se desfășoară evident pe planul viziunii exotice și tocmai aici se realizează fuziunea dintre această însușire a contemplativității și deprecierea valorilor. Am văzut deja că nu este vorba de deprecierea unor valori reale, ci de faptul că ceea ce la un moment dat părea valoare pe plan contemplativ devine depășit ulterior sub raport spiritual, își dezvăluie nonvaloarea. Tînăra autoare de jurnal a lui Charlotte Bühler considera, probabil, foarte valoroasă ideea împrumutată de la filozofi că lucrurile mari se petrec în liniște, în tăcere. Această sentință e într-adevăr interesantă, dar nu este decît o simplă sentință, o observație spirituală. Ea are profunzime doar pentru o fetiță de 14 ani. Asemenea meditațiilor lui Petőfi din perioada *Norilor*, care au valoare *hic et nunc*. Ne putem însă imagina o perioadă în care poezia care începe cu rîndurile: „Tristețea e un ocean imens” să ne fi părut valoroasă prin ea însăși.

Pubertatea oscilează în chip necesar între contemplativitate și conținuturi mai profunde. Amatorul de kitsch involuează însă dincoace de aceste oscilații, conservînd și perpetuînd trăsăturile cele mai negative ale pubertății, numai una dintre laturile contradicțiilor ei. Nu este întîmplător, de pildă, că în această etapă de dezvoltare jurnalele de călătorie formează lecturile de predilecție, deoarece ele corespund interesului primar și proaspăt, specific dezvoltării contemplativității la adolescenți. Acela însă a cărui hrană spirituală o formează, la 40 de ani, mai ales jurnalele de călătorie, nu mai posedă altă optică în afară de cea exotică. Așa se explică de ce cititorul de kitsch nu o dată este și un cititor de jurnale de călătorie, și invers.

Ceea ce este adevărat din punctul de vedere al psihologiei și în primul rând al celei genetice, anume că nu este vorba pur și simplu de deprecierea unor valori, ci de devalorizarea unor momente care apar ca atare la nivel contemplativ, este adevărat de asemenea și din punct de vedere istoric. De exemplu, romanul *Coliba unchiului Tom* de Beecher-Stowe a avut o uriașă însemnătate publicistică, exercitând o mare influență asupra mișcării aboliționiste. Semnificativ este însă faptul că modul de prezentare a problemei populației de culoare în maniera „unchiului Tom” s-a dovedit a fi o cale care nu a putut fi urmată, iar în literatura americană nici nu au apărut opere de acest gen cu adevărat reprezentative pînă în timpurile moderne, cînd însă sursa nu o mai formează Beecher-Stowe, ci lucrări cum ar fi *Mărturisirile lui Nat Turner* și alte materiale documentare. Este absolut evident că modul de abordare a problemei de către Baldwin sau Styron nu au nimic comun cu unchiul Tom, iar romanul lui Beecher-Stowe, deși a jucat în curentul general al unei anumite mișcări literare un rol pozitiv ca operă tipic contemplativă, din punct de vedere artistic însă frizează realmente kitsch-ul.

Se vede aici că, în împrejurări date, valorile formate exclusiv la nivelul contemplației se pot, firește, corela cu valori autentice, dar de aici conchidem nu asupra depreciării valorilor reale, ci asupra actului de demascare a unor valori închipuite sau a învechirii conceperii lor în spiritul contemplării. Exotismul acestui mod de a percepe valorile este neîndoielnic și în cazul *Colibei unchiului Tom*, numai că aici exotismul — în mod excepțional — s-a asociat unei mișcări cu conținut profund (notez între paranteze că romanul *Pe aripile vîntului* de Margaret Mitchell nu este altceva decît transpunerea caracterului contemplativ al *Colibei unchiului Tom* într-o creație aparent mai profundă, de orientare opusă, dar care în realitate se menține pe aceleași coordonate).

Dedesubtul și îndărătul contemplării exterioare, rigide se ascunde, în general, o imagine convențională a lumii. Comentîndu-l pe Broch, Georg Lukács dezvăluie în mod interesant acest caracter de „concepție despre lume” a kitsch-ului: „Broch observă în mod just că la baza acestui tip pe care îl numește «omul-kitsch» se află minciuna :

numitul are de regulă o reprezentare puțin conștientă, întemeiată pe iluzii false despre relațiile omului cu realitatea socială, despre situația clasei din care face parte, iar în cadrul ei asupra drumului său de străbătut în viață, și, în consecință, și despre caracterul propriei sale personalități și destinul adecvat. (Aici devine cât se poate de evident că între caracterul conștient al reflectării estetice și iluzie nu există nici o legătură.) În cazul kitsch-ului este vorba deci de faptul că reflectarea și modelarea realității — indiferent cât de conștient din punct de vedere subiectiv — sînt abordate de pe poziția unei «concepții despre lume» obiectiv falsă, astfel încît opera nu vizează regăsirea esenței umane cu ajutorul zugrăvirii fidele a lumii, ci, dimpotrivă, se străduiește să o împingă pe planul al doilea, denaturîndu-i și deformîndu-i într-atît conținuturile și proporțiile, încît să corespundă dorințelor și iluziilor obiectiv nejustificate, să le illustreze pe acestea. Specificul estetic al formei, anume că ea reprezintă forma particulară a unui conținut particular, se demonstrează în chip hotărîtor prin aceste constelații negative: forma devine tot atît de falsă și grotescă, cu totul independent de cantitatea de cunoștințe tehnice, de invențiile formalistice acumulate de creator și cheltuite de el în înfăptuirea operei. Spațiul nu ne permite să semnalăm cel puțin varietatea concretă infinită a kitsch-ului, dacă este, de pildă, banal sau rafinat, «sănătos» sau morbid, realizat cu sau fără talent, care este baza de clasă a falsității sale. Nici nu este nevoie de așa ceva, căci e limpede că de pe poziția adoptată de noi cu privire la reflectarea estetică a realității, nu există o deosebire principială între un imobil cu apartamente de închiriat travestit într-un palat stil Renaștere sau baroc și — să zicem — romanele lui Courths-Mahler sau un film în care fiul milionarului o ia de soție pe dactilografă<sup>39</sup>.

Deci, după părerea lui Lukács, kitsch-ul se întemeiază pe minciună. Această minciună prezintă situația reală a societății, iar înăuntrul ei locul omului și rolul individului în chip denaturat, conform unei concepții obiectiv false despre lume. Dar această concepție, obiectiv falsă, diferă de minciuna sau denaturarea, luate în accepția lor comună. Intenția autorului de kitsch nu este cîtuși de puțin

minciuna. Orice scriitor de kitsch este animat de dorința de a înfățișa întâmplări reale, pictorul de kitsch se apropie mai mult de realitate decât este în stare s-o facă un pictor naturalist ș.a.m.d. Nu în aceasta constau deci minciuna, falsificarea detaliilor realității, a elementelor sale de atmosferă. Dimpotrivă, detaliile pot fi foarte veridice și atmosfera foarte reală.

Minciuna-kitsch este mult mai profundă, deoarece kitsch-ul — ca să folosim cuvintele lui Shakespeare — *minte totdeauna când spune adevărul*. De cele mai multe ori, la temelia kitsch-story\*-ului se află întâmplări petrecute sau care s-ar fi putut petrece adevărat. Fiul milionarului o poate lua de soție pe dactilografă. Se poate întâmpla ca doi soți, căsătoriți din interes și care au convenit să se separe, să se îndrăgească mai târziu etc. Mai mult chiar, nu este exclus ca soluțiile-kitsch să fie mai frecvente decât cele non-kitsch.

Ne grăbim să ilustrăm cu un exemplu afirmația de mai sus. Finalul *Cazului Noszty* al lui Mikszáth este demascarea de către Tóth Mihály a mafiei familiei Noszty, și scoaterea din casă, în înțelegere cu fiica sa Mari, a întregii găști de boiernași. Harsányi Zsolt a pus în scenă romanul, urmînd în esență acțiunea, schimbînd doar sfîrșitul într-un *happy-end*. Noszty Feri se însoară totuși cu Toth Mari.

Apreciînd media statistică, Harsányi se apropie mai mult de realitate decât Mikszáth. În Ungaria, unde osmoza dintre burghezie și pătura *gentry*\*\* a constituit un fenomen social specific, tinerele burgheze se măritau, de regulă, cu tinerii *gentry*. Deci, din acest punct de vedere, Harsányi n-a mințit, în schimb Mikszáth a idealizat într-un mod fals moravurile burgheze, forța poziției burgheze etc. Dacă însă facem abstracție de media statistică, de adevărul statistic, atunci numai Mikszáth are dreptate. Chiar admitînd că figura burghezului din romanul său este utopică. Căci dacă — și aici zugrăvirea lui Mikszáth se sprijină pe faptul că procesul îmbogățirii lui Toth nu este descris în roman, autorul făcîndu-l să plece în America, de unde apoi se întoarce bogat — burghezul,

\* Roman (engl.). — *Nota trad.*

\*\* Nobilime rurală (engl.). — *Nota trad.*

erou al romanului, este un om independent, un caracter integru, perspicace și nu manifestă nici urmă de servilism, atunci el nu poate merge la o fuziune cu familia Noszty.

Adevărat, aceasta este utopia burghezului, dar caracterele și zugrăvirea lor își au dinamica necesară. În interpretarea lui Harsányi Zsolt, cuplul Feri-Mari, ca și fuziunea dintre burghez și *gentry*, nu înseamnă că mocirla *gentry*-ului ar atrage spre sine și pe burghezul cinstit, doar că o astfel de mocirlă nu există, adică există numai la suprafață, și că între burghezul cinstit și *gentry* există cel mult deosebiri de situație, dar nu de conținut.

Exemplul de mai sus dovedește că în timp ce zugrăvirea kitsch este contemplativă, superficială, minciuna pe care o sugerează nu mai este de suprafață, ci mult mai profundă decât ne-am închipui. Căci, dacă admitem posibilitatea unei nivelări umane, morale între *gentry*-ul maghiar și burghezul curat, atunci în locul unei povestiri cu sensuri profunde ne vom afla în fața unei apologii vulgare a Ungariei *gentry*-ului. O asemenea apologie este reluată în opera lui Herczeg Ferenc, iar în ultimă analiză adaptările lui Harsányi și piesele lui Herczeg (deși prin metode tehnice diferite) sugerează același lucru: forța vitală inexistentă a *gentry*-ului maghiar și a Ungariei gentroide.

*Happy-end*-izarea romanului lui Mikszáth de către Harsányi Zsolt nu a însemnat în sine o simplă schimbare de valori, și nu considerăm soluția găsită kitsch numai pe motiv că de atunci a trecut un timp îndelungat. Esența schimbării trebuie căutată în aprecierea rolului și a profilului moral al unei păтури sociale. Degradarea valorică este într-adevăr un fenomen al kitsch-ului, și nu-i mai puțin adevărat că, de pildă, în cazul lui Heyse, dar și al altor scriitori sau artiști, aprecierile criticii s-au dovedit nu o dată a fi greșite, iar noi, cu trecerea timpului, le percepem scrisul sau plastica etc. ca fiind kitsch. Totuși fenomenul își are originea în aceea că valoarea reprezentată prin kitsch a fost de la bun început o valoare superficială.

Walther Killy surprinde parțial această caracteristică a kitsch-ului când scrie: „Intenția vizează în primul rînd stimulul, urmărind obținerea plenitudinii emoționale, a



atmosferei poetice ; ar vrea să ofere cititorului plăcerea ca atare pe care a resimțit-o, poate, și autorul când și-a potrivit cuvintele. Numai că aceste cuvinte nu duc departe, sînt prin ele însele ne semnificative, deoarece n-au fost alese fiindcă conținutul lor contemplativ și obiectual ar fi de neînlocuit cu altceva, ci de dragul unui conținut de atmosferă care poate fi însușirea multor cuvinte“<sup>40</sup>.

Din punctul de vedere al intenției, al efectului, analiza lui Killy este desăvîrșită. Kitsch-ul are într-adevăr un astfel de efect, adică creează în primul rînd atmosferă, dar nu pătrunde mai adînc, dincolo de acest nivel. Observația are însă în vedere doar caracteristicile cele mai exterioare ale naturii adevărate a kitsch-ului. Căci inițial multe kitsch-uri sînt compuse nu cu scopul care ulterior se generalizează în producția de kitsch. Killy este mult mai aproape de esența kitsch-ului când își extinde investigația asupra perechilor de contrarii care servesc ca bază pentru imaginea morală kitsch despre lume. Aici el se lovește de problema basmului și ajunge la concluzia că *kitsch-ul este o poveste care vrea să pară realitate*.

„Kitsch-ul integrează opoziția inițial teologică între bine și rău, curat și necurat, într-o opoziție pur morală. El modifică totodată lumea arhaică a formelor pe care continuă s-o utilizeze în esență, și anume potrivit cerințelor conștiinței moderne. Historicizează basmul, făcîndu-l prezent. Pasul hotărîtor spre secularizare s-a făcut atunci cînd povestirea a fost transplantată din starea de atemporalitate și perpetua valabilitate a formulei «a fost odată ca niciodată» în efemeritatea improvizată a epocii... Prin aceasta, referirea la adevărul mai profund, abia bănuît, se pierde, fiind înlocuită prin încercarea justificării istorice. Forța de convingere a elementului inițial fabulos este astfel diminuată, în chip necesar substituită de aceea a unei realități ce se dezvăluie cunoașterii prin unele aspecte ale ei. Această saturare a imaginației pe care tablourile de basm o produceau este înlocuită acum prin detalii care pentru cititorul lipsit de fantezia lui de altădată devin indicii ale adevărului“<sup>41</sup>.

Killy apreciază just că în relația poveste-kitsch un element decisiv îl constituie interschimbarea momentelor anistoric și istoric. Natura basmului — și aceasta se

referă nu numai la basmele populare, ci și la povestirile lui Andersen, Hauff sau E. T. A. Hoffmann — constă în aceea că el nu vrea să se dea drept realitate, drept istorie, poziție relevantă nu numai de rîndurile de introducere, ci de întreaga țesătură, de întreg contextul lui. De aici rezultă însă că povestirea rămîne poveste numai atîta timp cît nu emite pretenția veridicității, a istoricității, pretenția de a îndeplini funcțiile romanului istoric. (Categoria de roman istoric o folosim aici în sensul formulat de Georg Lukács. După părerea lui, Walter Scott și Balzac marchează începutul aceluia roman istoric în care fundalul istoric concret al oricărui eveniment, al oricărei modificări caracterologice poate fi pus în evidență pe zile, luni și ani și are o desfășurare în cadrul acțiunii.) Amintim aici doar în treacăt că această particularitate confirmă și mai mult cele spuse despre kitsch în primul capitol, și anume că existența lui este legată de lumea burgheză, că apare de fapt ca un analog al romanului istoric.

Pe de altă parte, în spatele basmului descoperim întotdeauna aura, lumea de închipuiri a copiilor, universul de iluzii al anumitor comunități umane. (Etimologic, cuvîntul iluzie se compune din *in* și *lusio*, noțiunea exprimînd deci o empatie ludică.) În această lume totul este cu puțință, orice miracol sau fenomen supranatural. Totul se poate petrece așa cum le-ar place oamenilor, fără a fi kitsch, deoarece povestea este adecvată esenței lumii iluziilor. Kitsch-ul însă nu apare ca o iluzie, ci este clădit pe iluzii, cărora însă le contestă acest statut.

De aceea kitsch-ul nu este de fapt altceva decît o poveste îmbrăcată în straiile romanului istoric. Iar din punct de vedere estetic una dintre problemele principale o constituie tocmai angajarea socială și legătura dintre ea și actul de creație. Această problemă se pune în modul cel mai acut în cazul kitsch-ului, dar constituie totodată și una dintre problemele fundamentale ale artelor aplicate: concordanța sau divergența dintre sarcina și valoarea intrinsecă a operei de artă.

Înainte de a aborda problemele estetice ale angajării, trebuie să amintim de încă unul din momentele fenomenologiei kitsch-ului, și anume *posibilitatea întemeierii*

*estetice a kitsch-ului*. Problema este prezentă și în conștiința publică, întrucât nașterea kitsch-ului este legată și de conceptul de frumos, respectiv de schimbările acestuia sub influența modei. Dar nu numai tratarea abstractă a concepțiilor vulgare, despre care am mai vorbit, a platitudinilor, a vorbelor înțelepte tocite, a dictoanelor etc. slujește drept temelie kitsch-ului; nu rareori el se bucură și de sprijinul diverselor teorii.

Una din aceste teorii este *concepția mistică a inspirației*, exacerbarea rolului inconștientului. Ea apare cel mai adesea în teoria muzicii. În legătură cu aceasta, Révész Géza scrie următoarele: „În privința naturii activității de creație cunoaștem două concepții cu totul diferite una de cealaltă, fie că se referă la activitatea de creație în general, fie la cea de creație muzicală în special. Una pune accentul pe inspirația muzicală spontană care izbucnește din inconștient. Aici artistul e prezentat ca o forță originală care creează ideile muzicale într-o formă mai mult sau mai puțin definitivă grație activității inconștientului său. În această teorie, intelectul conștient joacă un rol secundar, activitatea rațională conștientă avînd principalul scop de a da o formă stabilă inspirației și de a o dezvolta mai departe. Deci ideile muzicale sînt dezvăluite de inconștient și se crede că la început ele au un caracter improvizat, ca apoi să se modifice și să se împlinească potrivit intențiilor artistului“ <sup>42</sup>.

Analiza lui Révész Géza aruncă lumină și asupra faptului că, de pildă, Mahler a fost adeptul convins al unei astfel de estetici intuitive. Dar însăși Révész observă că în cazul unor mari opere, cum sînt *Don Juan* al lui Mozart, *Creațiunea* lui Haydn, *Fidelio* al lui Beethoven etc., actul de creație este precedat de o muncă intelectuală uriașă. El îl citează pe Romain Rolland, după care opera de artă cere „un efort volitiv supraomenesc, gigantic“, precum și pe Mozart (deși despre Mozart se crede că a creat cu multă ușurință), care îi scrie tatălui său: „Știi, m-am cufundat adînc în muzică; ziua întreagă sînt plin de ea și-mi place să fac speculații, s-o studiez, să meditez asupra ei“ <sup>43</sup>.

Dar mistificarea inconștientului are nu numai o astfel de însemnătate estetică, ci însuși kitsch-ul zăbovește cu predilecție asupra non-conștientului, creînd în jurul lui

o aureolă. După cum îi plac mult și peisajele care ies din comun, păturile sociale exotice (sau exclusive), îi place, de asemenea, și mistificarea diferitelor profesii (vezi romanele despre medici) și se simte atras în permanență de lumea artelor, de viața artiștilor și mai ales de inconștientul mistic al acesteia.

În atitudinea sa, kitsch-ul se sprijină adesea pe argumente psihologice. Este interesant de notat că și teoria lui Freud a exercitat o influență în această direcție (cu toate că Freud a făcut nu o dată observații pertinente cu privire la artă). Ludwig Giesz ne atrage atenția asupra acestei trăsături a teoriei lui Freud. El constată: „Cu cele mai bune intenții, în teoria lui Freud a artelor nu putem descoperi altceva decât teoria kitsch-ului“. Apoi îl citează pe Freud: „Inițial artistul este omul care întoarce spatele realității, întrucât nu reușește să-și satisfacă într-o formă primară pornirile sale instinctuale, ca, după aceea, în lumea fanteziei să dea frâu liber acestor porniri erotice și ambițioase. Până la urmă însă el își găsește o cale de ieșire din această lume la realitate grație unei aptitudini speciale, el conferă fanteziilor sale un aspect de realitate, iar oamenii recunosc legitimitatea acestor fantezii ca reflectări valoroase ale vieții reale. Astfel artistul devine un fel de erou, rege, creator, ceea ce a năzuit cu atîta ardoare și se realizează în toate aceste ipostaze fără a fi nevoit să parcurgă drumul plin de ocolișuri al transformării reale a lumii exterioare“<sup>44</sup>.

Concepția vulgară care pune arta în raport cu instinctul, respectiv cu sublimarea, susține în mod necondiționat estetica kitsch-ului. Într-adevăr, kitsch-ul leagă toate potențialitățile redării artistice de pornirile instinctive și în acest fel *antropomorfizează aparent lumea*. În realitate însă această antropomorfizare nu are loc.

În cursul istoriei, instinctele îmbracă la om un caracter din ce în ce mai antropomorf. Omul se raportează la lumea propriilor sale instincte ca la lumea exterioară, la natură în general. El se străduiește să-și valorifice instinctele într-o sferă corespunzătoare propriilor sale nevoi sociale și le îngrădește în favoarea lor, a valorilor istorice constituite. De aceea, lumea instinctelor la care apelează în primul rînd literatura pornografică — este vorba îndeosebi de instinctele sexuale

sau de porniri impulsive — este la om o lume a instinctelor care se schimbă, se formează, se rafinează odată cu dezvoltarea culturii. Dar această umanizare, pe de o parte, nu face ca instinctul să dispară ca atare, iar pe de altă parte, deși instinctele trebuie subordonate dezvoltării istorice, subordonarea lor lumii convențiilor, lumii minciunilor convenționale este deja total nejustă și lipsită de valoare.

Tendința fundamentală a kitsch-ului este însă, pe de o parte, de a recunoaște lumea instinctelor, existența și legitimitatea instinctelor, iar pe de altă parte, de a vedea în orice manifestare perceptibilă a lor o necuviință. Pentru kitsch, sublimarea este în toate cazurile obligatorie. În timp ce cultura, arta antropomorfizează, kitsch-ul sublimează. El conservă instinctul în starea lui ancestral-originară, dar îl sublimează, adică îl transformă în altceva, îl proiectează, îl sugerează altundeva și îl prezintă „într-altfel“. În sfera erotică, instinctul apare ca natura antropomorfizată prin cultură. În kitsch, instinctul apare ca nefiresc, ca perversitate, dar totodată ca cerință a naturii.

În legătură cu cele de mai sus, Földes Anna citează din romanul *Doi prizonieri* de Zilahy monologul Miettei Almády după noaptea nunții: „Cu inima strânsă de durere îl ura în aceste clipe cu ura ereditară, ancestrală a femeii, cu revolta împotrivirii dureroase față de masculul care a pătruns primul în trupul ei curat, care cu poftele sale furioase a rupt în ea învelișurile slabe ale fecioriei și a sfîșiat pecetea neatinsă a feminității“<sup>45</sup>.

Din această descriere se desprinde nu numai faptul că obscenitatea nu-i este străină kitsch-ului, dar și aceea că el zugrăvește instinctele — firește, în starea lor originală — în mod pervers și presupune chiar o lume inexistentă a instinctelor care corespunde convențiilor sociale sau reprezentărilor convenționale.

Dacă am vrea să fim vulgari, am spune: instinctul sexual există, dar instinctul femel al păstrării virginității nu există. Aici Zilahy vrea să satisfacă deopotrivă gusturile naturaliste și convenționale (dealtfel acest dualism îl caracterizează pe Zilahy, care oscilează neîncetat între naturalism și kitsch): este naturalist în măsura în care presupune o pornire instinctivă și construiește acțiunea

numai pe ea ; și este tributar kitsch-ului în măsura în care descrie o pornire instinctivă întemeiată pe o minciună convențională. Această minciună convențională, inventată în interesul apărării neprihănirii feminine, poate îmbrăca forme diferite : cum însă obiectul ei este o simplă convenție goală, la fel este și fundamentarea ei. Motivarea biologică și naturalistă este de asemenea mincinoasă. Dealtfel nu-i greu de închipuit (și Simone de Beauvoir descrie astfel de cazuri) o situație oînd convenția devine mai puternică decît realitatea. Psihologic, anumite convenții formate în cursul istoriei pot genera sentimente și idei datorită cărora deflorarea provoacă într-adevăr o zguduire psiho-fiziologică a femeii. Cert, actul este și o zguduire, dar sub un raport cu totul diferit. Nu fiindcă trăirea ar fi zguduit „femela“, ci pentru că se stabilește un nou raport omenesc, a cărui dinamică și consecințe femeia le cunoaște numai în mod abstract, din auzite, din cărți etc. Firește, nu se poate tăgădui noutatea și caracterul emoționant al fiecărei trăiri noi. Acest lucru este valabil și pentru trăirile din sfera fiziologicului. Dar nu este permis ca de aici să se tragă concluzia că pentru femeie și pentru bărbat, sau pentru „femelă“ și pentru „mascul“, trăirea în sine ar însemna lucruri foarte diferite. Diferența provine din posibilitatea consecințelor sociale, dar ele deja depășesc subiectul nostru.

Și exemplul nostru de mai sus ilustrează cît de mult dezantropomorfizează kitsch-ul. Exemplul este deosebit de pregnant, căci presupune existența unui instinct ancestral natural, care nu s-a modificat și nu a fost modelat de-a lungul istoriei. În același timp, ideea este „dezvoltată“ mai departe, de pildă, în romanul *Necunoscutul* de Reinhold Conrad Muschler, în sensul că împotrivirea în fața ispitei se incorporează ca o valoare în codul etic al kitsch-ului. Îndrăgostiții petrec împreună o zi întreagă, o seară, se sărută, iar apoi :

„— Să mergem la culcare — spuse femeia și se sperie de echivocul cuvintelor sale.

— Să mergem la culcare — repetă bărbatul, și limpezimea ochilor săi emana marea încredere pe care o transmitea femeii. — Să mergem după ce se stinge lumina — ceru femeia. — Desigur — reflectă bărbatul —, dacă lumina se stinge, ziua noastră va lua sfîrșit. Porniră

împreună sus... — Mîine — șopti bărbatul —, mîine, micuța mea, ne mai vedem odată. Noapte bună. Fata închise ușa, ascultă atent, bărbatul însă nu apăsă pe clanță. Intră încet în camera ei, învîrti comutatorul și se opri în mijlocul camerei luminate. În dormitor domnea o lumină palidă: era luna, pe care nu o văzuse încă niciodată la Paris. Se dezbracă la lumina ei și-și văzu estompat trupul tînăr în oglindă. Așa intră în baie. Puse de astă dată odorante în apă. Asta o ameți și zăbovi mai îndelung ca de obicei în baia înviorătoare. Apoi îmbracă pijamaua pe care i-o dăruise bărbatul. Mîine la aceeași oră, zvîcneau cuvintele în minte. Inima scoase un strigăt. Durerea o sfîșia. Ieși pe micul balcon. Se auzea zumzetul gîzelor dinspre teiul din apropiere. Madeleine se sprijini de zidul rece. Oare n-are dreptul la viață, la tinerețe? Trupul i se încordă. Sîinii mici o dureau. Ii atinse cu mîna. Cît pot fi de puternici bărbații !...“.

A rezista deci oricărei ispite, a rezista la orice dorință, nu fiindcă aceasta ar fi motivată sentimental sau ar genera vreun conflict de ordin social. Rezistența la dorință nu este decît o valoare convențională și nimic mai mult. Din acest motiv *morala kitsch este întotdeauna o morală convențională*, și anume morala speciei inferioare a convenției. În consecință, kitsch-ul nu numai dezantropomorfizează, dar și denaturează. În kitsch devine natural tot ce este nefiresc, și tot ce este firesc nenatural. Aceasta este concluzia finală a fenomenologiei kitsch-ului.

## „VOCAȚIA“ SOCIALĂ A KITSCH-ULUI

Imaginile denaturate care apar deseori sub semnul naturalismului și care se mulează pe convenții satisfac trebuințe sociale specifice. Ar fi foarte simplu să afirmăm că kitsch-ul consolidează convențiile și nu conține nici un fel de element critic. Există, desigur, și un asemenea gen de kitsch, dar kitsch-ul atât de manifest și întru totul convențional nu poate conține nici măcar momente ale naturalismului. Căci în acest caz orice redare artistică devine nepămînteană, eterică, la fel ca și dragostea, bunătatea, ba chiar și răutatea etc. Vitányi Iván sesizează însă în mod corect un alt gen de kitsch: „Un gen diferit, mai complex, mai mediat și tocmai de aceea mai primejdios de fapt este acela care recurge și la anumite posibilități critice, satirice, aplicîndu-le însă consecvent din unghiul de vedere al claselor dominante sau al micului burghez și dezorientînd astfel. Critica își îndreaptă tirul spre fenomenele secundare ale vieții sau spre ceea ce se distinge în sens pozitiv. Genul kitsch amintit are bogate tradiții. Întîlnim aici forma care deși are drept temă epoca eroică, își plasează totuși eroii într-o lume pronunțat imaginară, în trecutul istoric, în lumea fantasticului sau în mediul exotic și-i îndepărtează de cititor fie prin desăvîrșirea lor abstractă, fie prin trăsăturile lor meschine, iar prin tipologia mai recentă (Buffalo Bill și indienii) preaslăvește forța brută“<sup>46</sup>.

*Kitsch-ului îi este proprie o anumită intonație critică, tocmai ca o disimulare a kitsch-ului.* Efectuînd o anumită critică prudentă, el își poate lărgi mai curînd sfera de influență asupra maselor deoît fără o astfel de critică, și, în genere, accentuează nemulțumirile mărunte care



tin de asemenea de o concepție despre lume și de o atitudine convențională.

Așadar, în timp ce arta autentică este cu adevărat critică, kitsch-ul este cicălitor. Uneori, cicălelile lui îmbracă o formă amuzantă, căci, dacă în kitsch se întâmplă, de pildă, nenorociri, ele se îngrămădesc absolut întâmplător unele peste altele, iar dacă ceva își găsește o soluție, rezolvarea are loc de asemenea pe calea unui lanț întreg de evenimente.

Radical deosebită de caracterul cicălitor al kitsch-ului este intonația critică, deoarece ea nu este îndreptată spre negativitatea ce se manifestă la nivelul contemplării, ci dezvăluie ansamblul conexiunilor acesteia. Așa se explică de ce orice sinoptică derutează, transformând în kitsch chiar și cea mai remarcabilă operă. Dacă vom caracteriza *Constructorul Solness* ca povestea unui intelectual tehnic impotent care nu știe ce să facă cu tînăra fată și, desperat, se aruncă din turn, vom obține o formulă kitsch totală. Și la fel se poate proceda — așa cum a făcut-o Karinthy Frigyes în a sa *Amiről a vászon mesél* (Despre ce povestește pînza) — cu numeroase alte capodopere ale literaturii universale.

Tema în sine — ruptă de conținutul concret — este totdeauna mai aproape de kitsch decît de acel mediu real în care și-a primit modelarea sa artistică. Schema acțiunii este prin ea însăși goală și lipsită de conținut, chiar dacă conține în mod incontestabil elemente critice. În zadar am nota, de pildă, că Julien Sorel este un tînăr ambițios și cultivat care ajunge într-o lume străină pentru el, dacă nu știm că nici caracterul și nici lumea de idei ale acestui tînăr nu-l fac apt să-și afirme și să-și împlinească talentul tocmai în Franța epocii restaurației. De aceea devin atît de ușor kitsch diverse *adaptări*, și tot de aceea devine potpuriul, extragerea și tocarea laolaltă a uneia sau a mai multor opere, un model al kitsch-ului în muzică.

Rezumări, desigur, pot exista. Așa sînt uverturile marilor opere, dar ele constituie, în virtutea caracterului lor de uvertură, punctul de plecare al acțiunii muzicale ulterioare. Ceea ce oferă potpuriul nu este o prefață la muzică, ci înlocuirea muzicii însăși prin melodii, fragmente melodice prelevate care își au importanța, rolul lor dramatic

bine determinat în ansamblul operei muzicale, dar desprinse din context nu pot genera decît o atmosferă *sweet*\*, fără să evoce sub aspectul conținutului întreg dramatismul conflictului. Și potpuriul realizează o anumită atmosferă „critică“, pentru ca să o estompeze deîndată. Majoritatea potpuriurilor dovedesc în chip magistral că particularitatea structurală și compozițională a kitsch-ului constă în tratarea, iar apoi în rezolvarea în treacăt a problemelor. Muzica de promenadă sau de salon, a cărei bază o formează potpuriul, creează o pseudodialectică sui-generis, de cele mai multe ori complet străină de conținutul artistic.

Cele spuse sînt valabile și în cazul prelucrării muzicale a diferitelor fragmente melodice, care dau nota dominantă la cele mai multe potpuriuri, în privința modului de integrare posibil și necesar chiar și a muzicii lui Beethoven. În ultimă analiză, kitsch-ul vizează o anumită receptare facilă, rapidă și nedureroasă, și tocmai această orientare este problematică și periculoasă din punct de vedere social.

Omul-kitsch gîndește cu o logică reductivă care la rîndul ei se sprijină pe arta kitsch. Și faptul că această reducție ajunge deseori la tautologie ni-l ilustrează unul dintre filistinii lui Fritz Reuter: reflectînd asupra originii sărăciei, el conchide în cele din urmă că sărăcia (*Armut*) izvorăște din... sărăcie, cu singura distincție că pe cel de-al doilea termen îl rostește în limba franceză (*pauvreté*). Personajul nostru încearcă să ascundă tautologia prin utilizarea alternativă a cuvîntului german și a celui francez. După cum abundența categoriilor, a cuvintelor reprezintă prin ele însele kitsch, sugerînd omului-kitsch ceva măreț și semnificativ, tot astfel găsirea cuvintelor înseși, eventual de etimologie diferită, poate însemna pentru el deja o soluție.

Potpuriul nu se referă însă exclusiv la muzică. El se întîlnește nu rareori și în artele plastice, de exemplu atunci cînd anumite opere de artă plastică nu se mulțumesc cu conținutul lor specific, ci emit pretenții și la un conținut literar. În plus iau pe furiș coloritul de la un stil, maniera de a picta de la altul, tehnica de

\* Dulce (engl.) — *Nota trad.*

compoziție de la al treilea. De aici pornește convingerea superiorității lor și tot aici se află izvorul criticilor, care, cu adîncă erudiție, laudă asemenea tendințe. Pentru a proiecta clădirea unei uzine, de pildă, arhitectura de acest tip utilizează cînd coridoare gotice, cînd ornamente baroce cînd, în sfîrșit, coloane stil empire, iar frescele care împodobesc ici-colo pereții atestă prezența aceluiași elemente stilistice. Desigur, o astfel de posibilitate constituie mai degrabă o caricatură decît o realitate, dar cînd constatăm că sălile oficiilor de stare civilă sînt decorate cu fresce care ne înfățișează, de la perioada de curte pe care o face tînărul, pînă la nepoți, frumusețea căsniciei, ne dăm seama că realitatea depășește uneori caricaturile. Cele arătate sînt valabile și pentru ornamentică, grafică etc.

Lucruri similare pot fi realizate și în literatură, și nu numai pe calea întocmirii sinopticilor de roman, ci și prin potpuriuri sau antologii de poezie. Firește, ar fi nejust să negăm necesitatea antologiilor în genere, pe motiv că unele dintre ele prezintă într-o lumină falsă pe cutare poet. Ca să dăm un exemplu, în ultimul manual de literatură de pe timpul regimului horthist, Ady Endre figura cu următoarele poezii: *Pianul negru*, *A plînge, plînge, plînge*, *Stăpînul stăpînilor*. Formal nu avem ce obiecta, căci avem o poezie simbolistă, una despre moarte și una cu război și Dumnezeu. Ceea ce lipsește din tablou este tocmai esența lui Ady. Cine ar fi dorit să-l cunoască pe Ady sub semnul acestor indicii ar fi fost cu siguranță dezorientat. Același lucru se observă cînd József Attila este înfățișat — mai ales în scopuri didactice — ca poetul foamei și al cultului matern. De altminteri, *Dezmierdarea tălpii* a lui Déry Tibor este și o excelentă satiră a unei asemenea concepții kitsch.

Toate acestea ne arată că adevărata „menire” socială a kitsch-ului este nu atît dezinformarea directă, cît mai ales o foarte interesantă minciună indirectă. Mobilul minciunii nici nu este în toate cazurile negativ. Autorii de kitsch ar dori să scrie sub semnul unei aure și tind spre realizarea unui astfel de mediu unitar. Dar mediul unitar de odinioară, reprezentat încă din Renaștere prin cultura spirituală a unui oraș, accesibil în muzica populară pentru un Mozart, la care se putea apela chiar și în

Anglia Tudorilor, care forma deci și una dintre potențialitățile artei shakespeareiene, a dispărut odată cu instaurarea regimurilor burgheze, nelăsând nici măcar urme. Walter Benjamin observă cu ironie fină că în timpurile moderne numai caracterul distructiv — termenul îi aparține — poate însemna progresul. În reprezentarea lui Benjamin, caracterul distructiv este tocmai contrariul a ceea ce kitsch-ul postulează drept propriul său ideal. Iată câteva dintre însemnările sale la obiect :

„Caracterului distructiv nu-i pasă cîtuși de puțin dacă va găsi înțelegere. El consideră eforturile în acest sens superficiale... Caracterul distructiv are conștiința omului istoric al cărui afect funciar îl formează neîncrederea de nebiruit în fața desfășurării evenimentelor și permanenta stare de pregătire spre a lua act o dată pentru totdeauna că lucrurile o pot lua razna... Caracterul distructiv nu consideră nimic durabil. Unde alții se lovesc de ziduri sau munți, el întrezărește un drum. Și cum el vede căi pretutindeni, găsește peste tot ceva de curățat. Nu totdeauna cu forță brută, uneori cu mijloace mai nobile. Întrevăzînd de jur-împrejurul său căi, el însuși se află la răspîntie. Niciodată nu poți ști ce-ți aduce clipa următoare. El dărimă ceea ce s-a zidit, dar nu de dragul ruinelor, ci pentru drumul care duce printre ele. Sentimentul ce-i dă forțe să trăiască nu este acela că viața e demnă de a fi trăită, ci că sinuciderea nu merită. oboseala”<sup>47</sup>.

Pe de o parte, Benjamin ne oferă — dintr-un unghi negativ — o excelentă descriere a variantelor kitsch-ului. Pe de altă parte, rîndurile sale confirmă așa-numitele tendințe constructive ale acestuia. Efectul kitsch se vrea în întregime constructiv, din care cauză mulți (printre ei și Ischreyt) sînt de părere că principala deosebire dintre kitsch și pornografie constă în aceea că primul este de fapt imaculat din punct de vedere moral, în timp ce a doua este nemijlocit nocivă. Tendința aceasta constructivă străbate kitsch-ul în întregime, dar el nu se mulțumește cu atît, ci urmărește totodată să făurească pentru omul modern o atmosferă care echivalează, potrivit concepției sale, cu aura. Creează deci o pseudoaură, un mediu uniform fals, dar în ultimă instanță îl construiește din convenții, și încă dintre cele mai goale. Dă impresia

că lumea convențională a burgheziei ar fi lumea convențională a unei colectivități căreia îi sînt proprii niște legi pozitive. Neagă, cu alte cuvinte, ceea ce este un fapt : atomizarea omului, solitudinea lui, pe care unitatea construită din convenții stupide o suprimă numai în aparență. Forța capabilă să realizeze această unire nu există, iar dacă dorim într-adevăr să analizăm mai adînc conținutul social al kitsch-ului, trebuie să luăm ca punct de plecare examinarea pseudoaurei.

Pseudoaura kitsch-ului se supune în aparență acelorași legități ca și o colectivitate oarecare zidită pe baze emoționale, ideologice sau religioase reale. Ea își propagă propriile ei adevăruri proverbiale de parcă ar fi adevărurile vreunei colectivități, vorbește despre morală, puritate, omenie întocmai ca și cum în spatele ei s-ar găsi mediul basmului popular. Celebra maximă a lui Goethe după care „tot ceea ce e viu creează atmosferă în jurul său“ este valabilă pentru artă, kitsch-ul însă, incapabil de a crea atmosferă, postulează în locul ei o pseudoatmosferă sau, mai exact, trimite la aceasta ; de multe ori tocmai prin epigonismul, prin caracterul său epigonic. În acest sens — în privința valorii viziunii — putem într-adevăr vorbi despre devalorizarea valorilor, deoarece kitsch-ul urmează cu fidelitate valorile unor concepții anterioare. Nu este întîmplător că postimpresionismul, de pildă, alunecă atît de des în kitsch. În cazul acesta, aura reprezintă modul de a vedea pe care l-a elaborat arta anterioară, aleasă ca model. Dacă Merejkowski este tributar artei lui Tolstoi, atunci putem vorbi de trăsături comune între Merejkowski și Tolstoi. Ele sînt însă într-atît de superficiale, încît romanul istoric tolstoian și, să zicem, *Iulian Apostatul* al lui Merejkowski, prezintă cel mult asemănări de ordin stilistic.

Înseamnă deci că retrotrimiterile epigonice pot fi componente ale kitsch-ului, dar nu se identifică cu el, și-i servesc în cel mai bun caz ca mijloace posibile ale creării pseudoaurei în jurul său. Una dintre cele mai grave probleme ale artei moderne este tocmai lipsa atmosferei din care arta s-ar putea dezvolta organic. Iată de ce arta burgheză caută să realizeze printr-o radiere lăuntrică proprie atmosfera a cărei absență o prezumează și o demonstrează. Din acest punct de vedere este aproape

programatic că realismul critic, de la Balzac prin Thomas Mann și pînă la Styron, ba chiar și avangarda, de la Kafka pînă la Broch, se confruntă cu un șir întreg de probleme artistice, devenind problematică sub toate aspectele însăși situația artei, care concentrează în reprezentările ei ca într-un focar greutățile epocii. Kitsch-ul ignoră toate acestea și vrea să dea impresia că ar dispune de un mediu omogen dătător de viață, iar dacă în romanele kitsch marile opere de artă sau idei ale epocilor precedente joacă rolul de modele, ele nu sînt altceva decît umplutură, elemente estetice și sociale pentru confecționarea pseudoaurei.

Este adevărat că tocmai în virtutea înclinației sale spre exotism kitsch-ul emite adesea pretenția de a fi un popularizator al cunoștințelor. Și, într-adevăr, de multe ori nici nu i se poate contesta, sub raport practic, această calitate. Scriitorul de kitsch caută să afle cînd a ajuns primul elefant pe malurile Mureșului și cînd au început să se cultive prima oară cartofi la Arezzo. El cercetează de asemenea în ce casă a locuit Beethoven și cam ce fel de tinere fete mai locuiau prin împrejurimi; stabilește cu o intuiție infailibilă care dintre ele era cea mai cochetă și cam la ce grad de cochetărie au ajuns celelalte. Este și asta o popularizare de cunoștințe în felul ei, și într-un anume context nu putem tăgădui nici chiar însemnătatea unor date istorico-culturale sau biografice pe care autorul de kitsch le prelucrează. Dar nici aici nu este vorba de momente separate, luate individual, ci de conexiunea lor, căci în kitsch asemenea fapte devin interesante ca atare, prin ele însele, fără să aibă vreo contingență cu o conexiune ideatică mai profundă.

Citînd o observație a lui Ezra Pound, potrivit căreia „marea literatură este pur și simplu o limbă încărcată pînă la limita posibilului de spirit“, Heinz Ischreyt adaugă: „Continuînd ideea, am putea spune despre kitsch că este o limbă foarte puțin impregnată de spirit. Acest gol este compensat prin sistemul convențional de cuvinte și imagini al limbii, și printr-o puzderie de afecte necontrolate. «Greșelile de filare» din țesătura limbii ce se produc în consecință, ca și tonalitățile improprii ale simțirii pot fi evidențiate cu certitudine numai cu ajutorul analizei. Poezia autentică vizează viața omenească reală,

dezbate o seamă de valori ale vieții care pot fi apreciate pozitiv sau negativ, dar trebuie întotdeauna acceptate ca niște valori adevărate. Kitsch-ul nimerește alături, deoarece viața reală rămîne în afara sferei lui de contemplare. Poezia ne izbește ca un trăsnet. Ea ne pune în față întrebarea : oare așa să fie ? Kitsch-ul, dimpotrivă, ne adoarme asigurîndu-ne : nu v-am spus-o ?<sup>48</sup>.

În pasajul de mai sus, Ischreyt arată nu numai că arta are un efect înviorător, în opoziție cu kitsch-ul care adoarme (firește nu în sens literal). Este de asemenea clar că kitsch-ul nu pune niciodată sub semnul întrebării viața, ci întărește totdeauna ceea ce s-a constituit deja, ceea ce este, în timp ce adevărata artă ne uluiește mereu. Faptul că kitsch-ul nu-și pune întrebări reprezintă un indiciu în privința existenței unui mediu social imuabil a cărui schimbare nici nu e necesară, care durează așa, și cu toate că uneori suferim din cauză că mediul este așa cum este, el poate servi totuși ca temelie a vieții.

Dacă luăm, de pildă, celebra *Citadelă* a lui Cronin, observăm că suferințele eroului principal — medicul — nu sînt în sine mai mici decît, să zicem, ale lui Werther. Dar decisivă nu este suferința sau non-suferința, ci altceva, și anume că romanul lui Cronin istorisește un destin medical, unde lupta se dă pentru integrare, adevăratul ei țel fiind însăși integrarea în societate. Procesul nu se desfășoară niciodată lin, ni se dezvăluie anumite puncte sensibile ale societății. (În chip și mai deslușit se referă la ele Cronin în romanul său *Sub stele*.) Punctele sensibile rămîn însă izolate, romanul în ansamblu sugerîndu-ne că este vorba de o lume în care fenomenele sînt rele, pe cînd esența este bună. Astfel abordează eroul kitsch esența, tinde spre esența „materială“, „umană“, a societății, dar aceasta este identic egală cu masa frazelor care reflectă imaginea făurită de lumea burgheză despre ea însăși. Indiferent că vorbește despre vocația de medic sau despre iubirea de oameni, fraza tot frază rămîne, ea fiind transformată de mecanismul social într-un simplu cuvînt, căruia în realitate îi corespund cel mult aspirațiile subiective ale cîtorva persoane. Acestea apoi fie că eșuează, datorită neînțelegerii întîmpinate din partea societății, fie că izbutesc să se afirme cu

chii cu vai. Dar în oglinda kitsch-ului greșeala apare în ultimă analiză ca fiind inerentă lumii fenomenale a societății, adică comportamentului subiectiv al oamenilor, și niciodată structurii sociale interne.

Din punctul nostru de vedere prezintă un deosebit interes disputa dintre Karlheinz Deschner și Giesz. Am văzut deja că, după părerea lui Giesz, viața însăși oferă momente de kitsch. Mai mult, el împărtășește ideea — justă după opinia noastră — a lui Broch, care își găsește expresia în categoria omului-kitsch. În opoziție cu aceasta și pornind de la teza că în natură nu există kitsch, Deschner susține: „Kitsch-ul e ceva specific uman, dar numai atunci și numai dacă acest uman — iată ceea ce mi se pare esențial — s-a alienat, este documentat într-o formă pseudoartistică. Căci, după cum natura ca atare nu poate fi kitsch, tot astfel nici viața nu poate fi. Nu împărtășesc de aceea întru totul părerea lui Ludwig Giesz potrivit căreia kitsch-ul este și un atribut al vieții — «există nu numai o cvasiartă kitsch, ci atitudini, conștiință de sine, pe scurt viață cu trăsături kitsch» — afirmă el. Într-adevăr, caracteristica kitsch-ului este neadevărul lui. Viața ca atare, adică o stare de conștiință, un sentiment în sine niciodată nu pot fi incorecte. Kitsch-ul devine posibil numai atunci când un sentiment se fixează literar, se manifestă, în înțelesul larg al cuvîntului, artistic sau modelat. Tocmai de aceea consider falsă afirmația susținută consecvent de Giesz că kitsch-ul a devenit un calificativ estetic numai pentru că nu reprezintă altceva decît condensarea unei experiențe. Și trăirea cea mai autentică poate sta la baza kitsch-ului. Se degradează în kitsch dacă ogîndirea ei este excesiv de încărcată emoțional, cu grijă migăloasă, dar fără har poetic. Kitsch-ul este deci o carență tehnică și nu mai mult. El poate fi atribuit oricărui document uman, dar niciodată unei vieți omenești. Anumitor cercuri le convine motivarea metafizică a kitsch-ului, așa cum a procedat Richard Egerter, care a căutat să-l deducă din părintele minciunii, diavolul, din esența viciată de păcatul originar al omului. Tot ce e defect artistic se pune pe seama satanei... Cel care nu posedă simțul artei nu poate recunoaște kitsch-ul. Recunoașterea kitsch-ului presupune posibilitatea comparării și capacitate critică. Probabil că



aici ne apropiem de aspectul sociologic al fenomenului și am afirma că kitsch-ul este cam așa ceva ca arta pentru mase. Ceea ce reprezintă Goethe pentru o anumită categorie de public reprezintă Courths-Mahler pentru o altă categorie“<sup>49</sup>.

Este vorba aici într-adevăr de o problemă socială. Vorbind de omul-kitsch, Giesz o face sub semnul conștiinței că lumea burgheziei își formează propria-i pseudo-gîndire, al cărei corespondent este kitsch-ul. Deschner însă nu poate accepta această argumentare fiindcă vrea să mențină problema pe un plan riguros estetic, și, după opinia lui, kitsch-ul deservește gustul de masă, satisface în chip nemijlocit dorința de frumos a maselor populare. Stîrnește simpatie faptul că nu identifică masele, asemenea lui Ortega, pur și simplu cu gloata. Dacă ar fi însă consecvent, de pe această poziție ar trebui să afirme că pentru anumite pături kitsch-ul reprezintă trecerea spre artă. Numai că el știe deja că „nu este permis să faci compromisuri“<sup>50</sup>, adică trebuie să alegi ori kitsch, ori artă.

Reflectînd asupra celor de mai sus, ne vom da seama de insuficiența metodei lui Deschner. El spune că prin ea însăși nici natura, nici sentimentul vieții, oricare ar fi acesta, nu pot fi kitsch. Ceea ce este adevărat. Kitsch-ul în sine nu există. E imposibil să izolăm pe cale de laborator un sentiment al vieții de un altul. Este vorba numai de faptul — și considerăm că am reușit să documentăm afirmația în paginile precedente — că în momentul în care un sentiment sau un fenomen natural devine pentru om un lucru în sine existent pe planul contemplării, el se transformă de îndată în kitsch. Dacă vizionarea scenei unui masacru din timpul războiului — într-un film, în realitate sau pe o pînză de Rubens — îi sugerează cuiva reflecția, dincolo de care nu mai trece, că oamenii sînt îngrozitori și s-au transformat în niște fiare, modul lui de a percepe scena vie sau tabloul respectiv va fi, desigur, kitsch, cu toate că sursele obiective nu sînt deloc kitsch, ele fiind în schimb investite cu această formă de către viziunea izolatoare.

Prin natura lor obiectivă, motivele realității nu se caracterizează niciodată prin kitsch, deoarece aici ele apar totdeauna înăuntrul unor conexiuni. Deîndată ce

le izolăm însă de sfera realității și le privăm de relațiile lor reciproce pe planul contemplației, noua lor ipostază le transformă în kitsch. Ca ființă rațională, capabilă să-și aprecieze sentimentele, situația sa, fie prin prisma interdependenței obiective, fie rupte de aceasta, omul dispune de posibilitatea de a se contempla pe sine, și la fel și lumea, ori în mod omenesc, ori la modul kitsch. Omul-kitsch se oprește la momentul izolării, se fixează aici din cauză că rămîne ancorat în contemplare. De cele mai multe ori fenomenul se petrece sub forma unei animații și febrilități de aparență. De la reflecția că oamenii sînt haini și sălbatici, el poate ajunge prin asociație la ideea că și amanta i-a fost infidelă, apoi că l-a certat șeful ș.a.m.d., descoperind deci mii de analogii, „corelații”. Totul se desfășoară în planurile asociative ale contemplației și are un caracter de analogie sau de analogie prin contrast, nicidecum analitic (un indiciu în acest sens ne oferă în primul rînd ideile sau propozițiile care încep cu „sigur că...”). Adevărata contemplație umană este totdeauna analitică (Engels spune că analiza înseamnă a sparge nuca), în opoziție cu gîndirea kitsch, care în virtutea logicii sale reduse procedează prin analogie. Și, continuînd ideea lui Engels, putem adăuga că esența gîndirii kitsch este aceea de a nu sparge nuca, deoarece ea trebuie poleită și folosită ca podoabă pentru pomul de iarnă.

Vom mai reveni asupra urmărilor de ordin estetic ale neputinței acestui gen de asociație rapidă și superficială, ale acestui antianalitism, de a realiza o totalitate intensivă, mai bine zis orice fel de totalitate. Din punct de vedere social, cele de mai sus înseamnă că o critică în limite rezonabile, de suprafață este oricînd permisă, fie și numai pe calea unor serii asociative. Societatea burgheză este însă interesată în menținerea și consolidarea acestui nivel al contemplării. Dezobișnuirea de analiză, funcția socială îndeplinită de kitsch nu înseamnă direct renunțarea obligatorie la gîndire în general sau la tonul critic. Dimpotrivă, gîndirea și tonul critic se manifestă mult mai drastic la suprafața kitsch-ului decît chiar în cele mai profunde idei sociale sau cele mai remarcabile opere de artă. Se creează impresia că ar înfuleca plin de neață

fenomenele vieții. Dar efectul este doar o pseudomultilateralitate.

Iată ce este derutant în gândirea și în lucrările kitsch în privința efectului social al acestuia. Este suficient să ne reamintim de schema cea mai simplă: fabricantul bogat se însoară cu dactilografa săracă, și tonul critic apare deja limpede. Căci trebuie să recunoaștem din capul locului că situația fabricantului bogat este foarte avantajoasă în comparație cu cea a biete dactilografe. Și trebuie de asemenea să recunoaștem că lucrurile se petrec astfel nu în virtutea calităților omenești. Formula ne evocă o cugetare a lui Cervantes: „Pe lumea asta nu sînt decît două familii, cea a Posedeștilor și cea a Deposedștilor“. Mai mult chiar: ne dăm seama că nu-i bine așa cum este.

Tocmai de aceea orice scamatorie avînd drept scop interpretarea eseistică a tonului critic al lucrărilor kitsch se poate întemeia pe realitate, dar aceasta nu înseamnă nimic, deoarece, în ciuda tonului său critic, *kitsch-ul conservă*. Nota aceasta conservativă nu are nici o legătură cu faptul că kitsch-ul ar înfățișa ceva din cale-afară de extraordinar și excepțional. A fi extraordinar este atributul mării arte, căci nici un fel de kitsch nu poate fi atît de excepțional ca tema unei comedii de Shakespeare. Diferitele peripeții prin care trec doi frați gemeni (o fată și un băiat) ambii crezînd unul despre celălalt că a pierit într-o furtună, în realitate însă amîndoi fiind aruncați de valuri pe aceleași meleaguri, dar fata fiind deghizată în haine bărbătești — iată ceva mai insolit și mai rar decît fiica antreprenorului care se îndrăgostește de unul dintre lucrătorii tatălui. Așa-numitul factor de raritate nu este deci un argument împotriva kitsch-ului. Trebuie demonstrat în mod concret că kitsch-ul consideră relațiile sociale pe care le înfățișează ca niște simple fapte; ce-i drept, exprimă și o oarecare dezaprobare în legătură cu ele, dar caută soluții în spiritul convențiilor sociale, trădînd astfel „intenții de ameliorare“.

Că, de fapt, kitsch-ul strecoară în lume prin fraudă o aură inexistentă, rezultă clar și dintr-un articol al lui Antonio Gramsci despre Niccodemi, chiar dacă ideea este formulată cu alte cuvinte: „Dario Niccodemi a creat un adevărat mit scenic. Așa se explică în bună

parte succesele spectaculare ale autorului franco-italian. Ne amintim de ideile lui Richard Wagner despre drama muzicală ; el s-a refugiat în mitologia medievală germană pentru a reuși o maximă autenticitate poetică în plasmuirile sale ; pentru a-și face muzica cât mai sugestivă, el transportă auditoriul în sfere supranaturale, unde limbajul muzical este nu numai posibil, dar și firesc. Ceea ce însă la Wagner reprezintă năzuință spre sinceritate în lumea imaginației sale, la Niccodemi este doar un mijloc de obținere a succesului. Lumea lui mitică este aristocrația ; publicul său care umple pînă la refuz teatrul, făcînd rentabil meșteșugul de dramaturg, este mica burghezie. Nesinceritatea lui Niccodemi își caută o autojustificare, încercînd să apară naturală și acceptabilă prin crearea unui mit în jurul său. O idee morală, fie totalmente primară, fie capabilă să exercite o influență imediată asupra publicului sentimental — gata oricînd să se lase impresionat sau să verse lacrimi de crocodil —, devine coloana vertebrală a dramei nu prin propria-i forță, nici prin profundul ei umanism, ci pentru că se comportă ca și cum ar fi un bisturiu și ar disocia două clase și două concepții, altfel fictive și artificiale : cea aristocratică și cea mic-burgheză. Toate ciocnirile ce pot fi produse pe această bază, toate declamațiile și predicile ce se pot rosti în astfel de împrejurări, întreaga literatură de joasă speță, proprie scriitorilor sociali de mîna a treia ai romantismului, ca, de pildă, Eugène Sue și Dumas-fiul, își dau aici întâlnire, frîng inimile și culeg aplauze“ <sup>51</sup>.

Făurirea de mituri, încercată de orice kitsch și pitită în spatele fiecăruia dintre ele, nu este în fond altceva decît elaborarea unei concepții colectiv-umane pe temelia căreia pot fi apoi create opere artistice. Astfel rozul sau purpuriul etc. se încarcă în kitsch cu un conținut de sensuri în mod cu totul independent de zugrăvire în ansamblul ei, și anume cu sensurile frumosului, ale liniștii sufletești, ale fericirii senine. Ca și cum ar exista o lume a sensurilor umane, unde rozul ar fi purtătorul direct al unor conținuturi pe care kitsch-ul i le atribuie. Ca și cum ar exista un *sensus communis* și în privința detaliilor, absolut independent de locul și de contextul apariției motivului.

Aceasta este, de asemenea, o parte a construirii pseudo-aurei, iar unii artiști sînt pur și simplu de neînțeles dacă pierdem din vedere că polemizează cu ea. Înfățișînd o scenă de dans în grădină, Renoir folosește întreg spectrul de culori și de montaj cu care operează și kitsch-ul, dar o face în scopuri contrare. E drept că midinetele lui pariziene dansează pe iarba verde, sînt împodobite cu bentițe și îmbrăcate în rochii care formează și accesoriile modelelor pictorului kitsch, numai că în scena respectivă expresia fețelor dansatoarelor trădează o anume tristețe, singurătate, demascînd deopotrivă realitatea și viziunea kitsch a realității. Kitsch-ul urmează nemijlocit moda, reprezentarea ideală, iar Renoir demonstrează că în privința aspectelor exterioare și fetele lui caută să urmeze întreg sistemul de concepții al stilului biedermeier. În spatele biedermeier-ului se ascund însă probleme umane, ce vin în totală contradicție cu această afabilitate și cu spiritul afabil. Iar lui Renoir îi este uneori suficientă doar schimbarea privirii pentru ca din aparenta unitate biedermeierescă să prindă viață o totalitate autentică.

Cele spuse se referă în egală măsură și la muzică. Valsurile lui Strauss sau operetele lui Offenbach exprimă într-o formă încă elementară plăcerile traiului burghez, bucuria petrecerii timpului liber al orășenilor. Valsurile de tip Strauss au încă — *mutatis mutandis* — același conținut ca și *plein air*-ul impresionismului, ele oferă apoteoza respirației libere a vieții orașului și astfel se leagă de dans. Ulterior însă motivul de vals, măsura de trei pătrimi etc. se devalorizează, împreună cu metoda lui Strauss, fiindcă nu-și mai îndeplinește această funcție, ci devine expresia dulceagă a universului sentimental al omului solitar. Cotitura al cărei început se observă deja la Lehar — în special în *Eva* — continuă pînă la valsul-șlagăr dulceag și gol *Două inimi într-un vals*. Și procesul pare de nestăvilit. Valsul inițial, de factură impresionistă, se transformă într-unul postimpresionist, cu caracter epigonic. Chiar și excursiile prilejuite de ziua de 1 Mai se transformă cu timpul într-o distracție organizată și artificială la iarbă verde. La fel se degradează și divertismentul inițial din diferitele parcuri distractive și panoptice. Din vals n-a mai rămas acum

decît ameţeala care se cuminteşte şi — ca o ameţeală abstractă — îmbracă la noi în timp de război fie forma valsului boston (*english waltz*), cu un conţinut erotic sporit, fie aceea a valsurilor de felul „toate trec odată, totul are un sfîrşit“, condimentate cu reflecţii cum ar fi: „fiecare decembrie promite un nou mai“.

Examinînd mai temeinic destinul valsului, putem distinge trei faze în evoluţia lui. Despre prima, aceea a epocii artistice clasice, am amintit deja. În cea de-a doua, el se transformă într-un produs epigonic meşteşugăresc, apelînd pur şi simplu la limbajul muzical specific lui ca gen artistic chipurile făuritor de aură. În sfîrşit, faza a treia coincide cu apropierea valsului de kitsch. În majoritatea cazurilor, el se transformă în kitsch, deoarece în secolul al XX-lea nu mai poate exprima bucuria senină provocată de descoperirea petrecerii timpului în mijlocul naturii. Adăugăm că, în special pe vreme de război sau între cele două războaie mondiale, acest mod de petrecere senină a timpului dispăre ca o distracţie accesibilă plebei.

Locul ei îl ocupă valsul, care, mistificînd amintitul element al realităţii, îl transfigurează în aură. Valsul ascunde vîltoarea mistică ameţitoare a vieţii, iar dacă se mai poate introduce pe furiş vreun conţinut în el, acesta este un conţinut sexual nemijlocit. Iluziile sfărîmate sînt integrate acum ca atare în vals, creînd astfel un nou strat de iluzii. Ca purtător al unei anume atmosfere, valsul încetează de a mai avea o poziţie distinctă în raport cu celelalte dansuri de societate, cu tangoul, foxtrotul etc., iar valsul boston marchează tranziţia de la vals la tango. Ca unul dintre numeroasele dansuri, valsul se amestecă cu diversele invenţii la modă (*charleston, lambeth-walk* ş.a.). Nemaifiind decît un număr oarecare printre multe altele, el nu se mai distinge net prin caracterul său de acestea. Atmosfera generală kitsch, dispoziţia sentimentală, de tristeţe molcomă şi de refugiu, îşi pune amprenta pe el, prefăcîndu-l astfel în kitsch obişnuit.

Exemplul muzical-coregrafic citat ne arată cît de complecşi sînt factorii speciali care-şi desfăşoară acţiunea concertată pentru a face apte anumite genuri artistice, ivite iniţial cu scopul de a servi drept mijloc de

expresie artistică sau anumite motive de o însemnătate artistică incontestabilă, să îndeplinească cu timpul funcția de vehiculare a atmosferei kitsch în artă. *Baza de pornire a kitsch-ului o formează întotdeauna epigonismul.* Nu epigonismul face kitsch-ul, dar caracterul epigonic este o condiție a kitsch-ului. În același timp el caută să-și exercite acțiunea socială totdeauna într-un mediu determinat, ținând parcă mediul în sînul căruia vrea să se facă resimțită. Fără a-și formula precis ideea, Kellerer se referă la acest lucru în sensul că diferitele particularități naționale conferă o coloratură proprie lucrărilor kitsch, de la o națiune la alta.

„Concepția despre o lume kitsch supradimensionată este cu atît mai periculoasă, cu cît se adresează mai organizat maselor, înclinată să privească corelațiile vieții dintr-un unghi mai mult sau mai puțin emoțional, excluzînd considerentele de ordin rațional. Publicul german manifestă în chip vizibil o sensibilitate deosebită față de asemenea mișcări în domeniul kitsch-ului. Și aici trebuie să facem apel la cîteva date comparative de psihologia popoarelor în privința atitudinii față de kitsch... Se vedește astfel de ce kitsch-ul specific francez, de pildă,... este considerabil redus ca nocivitate sub raportul efectelor colective: *clarté*-ul francez e capabil să tragă foloase din orice, deci și din kitsch. Într-adevăr, el folosește produsele kitsch erotice nu atît ca un adaos, cît mai ales simbolic stimulator, dînd vieții ce-i al vieții. În acest sens, kitsch-ul francez acționează clar și univoc. Așa se explică de ce pentru un observator străin kitsch-ul francez conține un pronunțat moment comic, deși francezii îl savurează chiar foarte mult. Cu totul altceva oferă kitsch-ul englez și cel american. Kitsch-ul englez este colorat de fundalul puritan pe care el a apărut ca un adaos rostit al lucrurilor interzise, iar în Anglia se interzice aproape tot ceea ce face ca viața să merite a fi trăită. De aceea din kitsch-ul englezesc lipsește acea clipire din ochi autoironică, proprie celui francez, care face din el mai degrabă un stimulent decît un adjuvant al excitației. În Statele Unite, unde kitsch-ul se consumă în calitate de truc compensator, realmente studiat, împotriva durtății vieții de birou, manipularea kitsch sistematică atinge un apogeu particular. Aici kitsch-ul funcționează asemenea vita-

minelor și diferitelor pilule de la care se așteaptă spori-  
rea randamentului uman, devenind un sport compen-  
sator obligatoriu și serios. Cît despre pericolele pe care  
le prezintă otrava psihică a kitsch-ului, o dovadă eloc-  
ventă o constituie datele statistice, care arată că numărul  
pacienților psihiatrilor nord-americani este cel mai ridi-  
cat din lume“ <sup>52</sup>.

Oricît de superficială ar fi observația lui Kellerer — căci  
în realitate kitsch-ul american cunoaște aceeași răspîn-  
dire în Germania occidentală ca și cel vest-german în  
Anglia etc --, ea sesizează existența unui mediu național  
primar și a unei particularități caracterologice naționale  
proprii kitsch-ului. Kitsch-ul maghiar, de pildă — cu ex-  
cepția doamnei Beniczky Bajza Lenke — s-a manifestat  
îndeosebi sub forma teatrului popular, străbătînd de ase-  
menea un drum de la Szigligeti pînă la teatrul popular  
modern, deci pînă la Csizmarek, spre exemplu. Caracte-  
ristic genului este un tip de romantism țărănesc de con-  
cepție nobiliară sau cel puțin *gentry*, care nu se regăsește  
în această formă în nici o altă parte. Teatrul popular si-  
cilian este de sorginte diferită, mai naturalistă, iar în-  
rudirea sa cu așa-numitul verism, din care s-a alimen-  
tat și neorealismul de mai tîrziu, nu este întîmplătoare.

În comparație cu ea, țăranul confecționat al teatrului  
popular maghiar constituie un fenomen singular. El se  
întîlnește nu numai aici, dar îl recunoaștem în numeroase  
variante, începînd cu Göre Gábor al lui Gárdonyi și pînă  
la portretizările de țărani din perioada interbelică. De  
altfel kitsch-ul maghiar, cu sentimentalismul și aluziile  
sale sexuale mai mult sau mai puțin voalate, este o spe-  
cialitate a scriitoarelor cum ar fi Erdős Renée, Szily  
Leontine, Tormay Cécile și altele de același gen.

Dincolo însă de coloratura gentroidă, ele nu oferă ni-  
mic nou, ci sînt o copiere a metodei lui Courths-Mahler,  
tot așa cum stilul doamnei Beniczky a fost, la timpul  
său, corespondentul maghiar al stilului Eschstruth. Ser-  
vilismul culturii maghiare la nivel inferior și la nivel  
oficial, în raport cu cultura germană, poate fi examinat,  
în manifestarea sa nemijlocită, cel mai bine pe metoda  
kitsch-ului.

*Cosmopolitismul kitsch-ului nu contrazice nicidecum ca-  
racterul său naționalist. Metodele cu care din timp în*



timp se mîndrește francezul Marius pot servi și la realizarea Heimatkunst-ului. Cît despre conținutul acestui patriotism, sub aspectul atitudinilor omenești el este excelent caracterizat în nuvela *Bulgăre de seu* de Maupassant, în care burghezii francezi îndeamnă o femeie de moravuri ușoare la amabilitate față de ofițerii prusaci, pentru ca apoi tot ei, ca cetățeni cu moralitate exemplară și buni patrioți ce sînt, s-o trateze cu dispreț, deși această femeie de stradă inițial îi ura din inimă pe prusaci. Totuși, din punct de vedere metodologic, orice kitsch are cel mult o coloratură națională corespunzătoare mediului vizat în principal, în privința conținutului însă el nu are nici o contingentă cu adevăratul specific național.

Probabil că tocmai caracteristicile enumerate au acreditat opinia potrivit căreia în ultimă analiză kitsch-ul are un caracter mic-burghez. Ideea are doar o întemeiere abstractă, deoarece depinde de ceea ce înțelegem noi prin a fi mic-burghez.

Mica burghezie suferă transformări însemnate de-a lungul istoriei, jucînd deseori un rol istoric progresist pe plan ideologic, afectiv și ca creatoare a unei anumite atmosfere. Muzicianul din *Intrigă și iubire*, Miller, este prototipul micului burghez. El se comportă ca un om de caracter, cel puțin în casa lui, la ceea ce, în general vorbind, nu te poți aștepta din partea micului burghez. De asemenea, o bună parte a micii burghezii a avut, în Franța, de pildă, o atitudine pozitivă în timpul Rezistenței, cu toate că nu-i mai puțin adevărat că o altă parte s-a situat în tabăra adversă.

În măsura în care noi îl identificăm pe micul burghez cu filistinul, definiția lui capătă un sens mai categoric. Dar identificarea este legitimă numai de la caz la caz. Filistinul care nu-i dispus să iasă din cercul său și care judecă lumea numai prin optica acestui cerc devine într-adevăr un material cît se poate de potrivit pentru kitsch.

Se știe că deja Goethe a vorbit în mai multe rînduri despre filistin. Cîteodată îl numea găgăuță plină de sine pe care doar frica și speranța îl țin în viață și se bizuie pe mila Domnului. Alteori scria că poeziile sînt niște geamuri colorate, dar, dacă privim în catedrală dinspre piață, totul pare întunecat și obscur, și tocmai

aşa percepe filistinul poezia, care în ochii lui este purtătoarea întinericului şi a obscurităţii. Cu alte cuvinte, Goethe îl descrie pe filistin sub aspect moral ca pe depozitarul aşteptărilor, al speranţei, al exigenţelor, iar din punct de vedere estetic ca fiind incapabil de a trăi plăcerea artistică.

Filistinul nu este legat însă de o pătură socială, deoarece statutul lui poate fi aplicat oricărui cetăţean care acceptă într-o formă sau alta lumea convenţiilor, şi o acceptă numai pe aceasta. Dacă omul inteligent se întreabă cum este universul, pe filistin, adică pe omul-kitsch (o expresie plastică pentru desemnarea filistinului), îl interesează în ce măsură îi poate servi universul drept decor. Unul formulează problema în termenii: care să fie relaţia mea faţă de procesele ce se desfăşoară în lume, celălalt dimpotrivă: cum se raportează tendinţele acestei lumi faţă de mine. Lozinca „Wie steht mir das Universum?“ (Cum îmi stă universul?) este în cele mai dese cazuri punctul de plecare al gândirii superficiale.

Atitudinea aceasta egocentrică nu exclude cîtuşi de puţin posibilitatea ca lumea exterioară să i se pară omului-kitsch alcătuită dintr-un şir de fenomene exotice. Este tocmai ceea ce am desemnat prin termenul exotic. Lumea compare în faţa filistinului în alienarea sa totală, ca o lume îndepărtată, dincolo de zări, admirată sau condamnată de el. Iar kitsch-ul i-o oferă pe aceasta împreună cu sentimentele ce-i sînt intime şi prind contururi rotunjindu-se în cercul lui, în circumscrierea lui locală. Iată un exemplu:

„Stăteam în pat sau mai bine zis aveam o indispoziţie cînd un unchi al meu din Berlin-Charlottenburg, un aşanumit unchi din Occident, îşi făcu apariţia cu o revistă ilustrată în mînă. Lecturi uşoare — ce-i trebuie bolnavului. Unchiul plecă, revista rămase.

Ştiaţi oare dv. că Barbara Logan călăreşte în fiecare dimineată pe un leu? Hotărît lucru, eu nu ştiam. N-am ştiut niciodată că dimineţile călăreşte şi încă zilnic. Dar nici acum n-am habar cine-i Barbara Logan şi toată afacerea mi-e indiferentă.

Îşi ţine Martine Carol pe etajera din baie trei sute de porţii de cremă pentru ten? Nici măcar n-am bănuít aşa ceva, pentru că nu am fost niciodată în baia Mar-

tinei Carol. Eu n-aş fi estimat la această cifră cantitatea porţiilor. Gradul ei de frumuseţe permite aprecierea că o obţine doar din patruzecişipatru-patruzeşicinci de porţii. Deşi nu-i exclus că cele trei sute de porţii le păstrează din precauţie.

...Că automobilul lui Romy Schneider se numeşte Jockelé? Frumos, foarte frumos... Ştiaţi că Ingrid Andree colecţionează reproduceri Van Gogh? Eu credeam că, de fapt, colecţionează reproduceri după operele lui Van Gogh. În schimb, Marilyn Monroe primeşte săptămînal cinci mii de scrisori de dragoste; şi atunci m-am întrebat: cine-i acela care le numără exact?"<sup>53</sup>.

Aşa este. Magazinele ilustrate satisfac, de regulă, asemenea nevoi de kitsch. A avea cunoştinţe despre lume, dar astfel ca să nu afli nimic esenţial, doar ceea ce este insignifiant, ceea ce oferă informaţii cel mult despre diverse hobby-uri etc. A comunica, a-i informa deci pe oameni dar numai despre ceea ce este complet lipsit de valoare informaţională. A comunica, însă de pe poziţiile viziunii de lacheu.

Kitsch-ul împînzeşte toate domeniile vieţii, există în publicistică, sub forma figurilor de pitici din grădină, în afecte şi în gîndire, în măsura în care aici se poate vorbi de gîndire. Acest mod de a vedea, care nu e pur şi simplu de origine mic-burgheză, ci filistină, care s-a împăcat pe deplin cu lumea, cu toate că bombăneşte într-una, îşi face apariţia în toate sferile vieţii. Bombăneala întregeşte armonia, fiind în acelaşi timp unul din izvoarele şi efectul viziunii de lacheu. Este vorba, aşadar, de o devalorizare socială generală, şi nu de aceea a unor valori. O parte a societăţii suferă o devalorizare ce cuprinde întregul domeniu al spiritului. Ea este nevoită să asimileze o anumită cultură, dar o poate face numai într-o formă devalorizată, sub formă pseudoculturii, adică golită de conţinut. Ceea ce ne în dreptăţeşte să afirmăm că, *de fapt, kitsch-ul este un mecanism de stăvilire a fluxului culturii autentice către mase*, şi anume unul care se bucură de sprijin social. Şi chiar dacă acest sprijin se acordă de la bun început mult mai indirect decît s-ar putea crede, el este totuşi foarte eficace, în ciuda caracterului său mediat, transmis prin mijlocirea atmosferei sociale.

Sprijinul social nu se întemeiază în primul rînd pe declarațiile exprese ale cutărui sau cutărui om politic în favoarea kitsch-ului, deși asemenea exemple se găsesc. și nu mai departe decît în istoria Ungariei capitaliste. Astfel, la începutul secolului, ca expresie a opoziției oficiale față de poezia lui Ady, guvernul lui Tisza István\* l-a susținut pe un Szabolcska Mihály, pe un Gyóni Géza și chiar pe un Pósa Lajos. Această atitudine a rămas neschimbată și în continuare, în perioada regimului horthist, cînd pentru educația copiilor se făcea apel cu consecvență la operele lui Pósa Lajos și ale doamnei Papp-Váry, nemaivorbind de cele mai plate scrieri ale lui Herczeg Ferenc, de asemenea incluse în manualele școlare.

Totuși sprijinul direct constituie o excepție, cel indirect fiind fenomenul mai general. Asta însemnează că diferite instituții și-au adaptat caracterul, ca și mobilurile lor, kitsch-ului, sau că unele au fost inițiate în scopul promovării kitsch-ului. Este limpede că nici Stahlhelm-ul ori alte asemenea asociații camaraderești, ca de altfel nici Armata Salvării și nici predicile duminicale nu vizau prin ele însele susținerea kitsch-ului. Totuși, pînă la urmă ele fundamentează atmosfera kitsch-ului, căci predicile, de pildă, sînt, în ultimă analiză, de cele mai multe ori expresia banalizată a unor teze religioase foarte propice gîndirii kitsch. Ar fi de prisos să mai amintim că, potrivit opiniei generale, predica duminicală, ca și întreaga slujbă religioasă stau sub semnul aceleiași aure care caracteriza odinioară o colectivitate unitară, poate chiar împreună cu păstorul ei sufletesc. Iar faptul că astăzi și în acest domeniu avem de-a face cu o pseudoaură, abia necesită vreo demonstrație.

Și dacă la cele spuse adăugăm că abuzul în folosirea mijloacelor de comunicație de masă, barurile, posibilitățile de distracție în masă etc. produc uneori efecte foarte similare, devine limpede cît de numeroase sînt mijloacele de care dispune societatea burgheză pentru a crea atmosfera prielnică kitsch-ului.

Opoziția din rîndurile criticilor culturii de la sfîrșitul secolului trecut a sesizat de timpuriu direcția în care

\* Prim-ministru între 1903 — 1905 și 1913 — 1917. — *Nota trad.*

evolau evenimentele. De pildă, analiza întreprinsă de Kierkegaard este valabilă și astăzi ca o imagine generală a situației :

„Prin însuflețirea sa pătimașă, urmată apoi de o indolență apatică, epoca noastră se apropie extrem de mult de comic ; cel care înțelege însă comicul va recunoaște ușor că comicul se află în cu totul altă parte față de ceea ce își închipuie epoca noastră. De asemenea, el își va da seama că în ziua de azi satira — dacă în general ea poate fi utilă și nu devine mult prea dăunătoare pentru a fi autentică — trebuie să se definească neapărat printr-o concepție etică consecventă și solid fundamentată, printr-un dezinteres care merge pînă la sacrificiu, o elevată distincție, indiferentă față de momentul istoric, altfel doctoria riscă să fie incomparabil mai periculoasă decît însăși boala. Comicul rezidă tocmai în aceea că o asemenea epocă vrea să fie foarte originală, acordînd prea multă grijă comicului ; este, de fapt, ultimul tur de joc. De ce anume să se simtă atașată o epocă suprareflectată în privința comicului ? Lipsită de pasiuni, ea nu posedă valută afectivă în erotic, nu dispune de valută de entuziasm și intimitate în domeniul politic și religios și nu are nici un fel de valută de căsătorie, de cucernicie sau de admirație în viața publică de toate zilele. Are în schimb valută de glume, ce-i drept fără acoperire, și ironizează viața chiar dacă nu primește în schimb decît rîsetele zgomotoase ale mulțimii. A fi glumeț cînd nu posezi o bogăție lăuntrică înseamnă a fi risipitor și totodată a duce lipsa celor mai elementare necesități vitale sau, cum spune zicala : să-ți vinzi izmenele ca să-ți cumperi perucă. Însă o epocă fără pasiuni nu are valută ; totul se convertește în « reprezentativitate ». Există anumite expresii și mentalități — în parte adevărate și inteligente, dar lipsite de suflet — care sînt la modă în popor ; totuși, nu există erou, amant gînditor sau cavalcr al credinței, nu există persoană, cu tărie morală sau desperată, care să garanteze pentru ceea ce a trăit într-o formă primitivă și plinară. Și la fel cum foșnetul produs de bancnotele în circulația lor neîntre-ruptă de la un om la altul îi trezește dorința după clinchetul monezilor, tot astfel în epoca noastră el aspiră la un pic de originalitate. Dar ce poate fi mai original,

sau în orice caz mai frapant ca o glumă, ca primul boboc primăvărat și fibrele fragile ale primei legume... Și acum să presupunem că sublimarea febrei entuziasmului pătimăș merge atât de departe, încît gluma, acest accident divin..., trece în contrariul ei absolut minor, într-o trivială trebuință vitală, astfel că fabricarea și inventarea, răspîndirea, recondiționarea și punerea în vînzare a glumelor vechi și noi se recomandă ca o activitate comercială și de subzistență aducătoare de profit: ce strașnică epigramă la adresa epocii anecdotelor<sup>54</sup>.

Citatul reprodus ni-l înfățișează pe Kierkegaard drept unul dintre cei mai pertinenti critici ai timpului. El se sizează că *umorul*, capabil uneori să ne ajute să transcendem pe plan social sentimentele și tendințele kitsch, degenerază el însuși, devenind o componentă a lumii kitsch. Și nu este deloc întîmplător că această lume kitsch s-a dezvoltat în formele sale cele mai senine în primul rînd în Anglia epocii victoriene, apoi în Germania de după 1870, în Ungaria de după 1867 etc., deoarece tendințele ei corespundeau cel mai bine stării de spirit a burghezului mijlociu. Este perioada așa-numitei păci ferice, cînd burghezul se legăna în iluzia că războaiele sîngeroase din Europa au luat sfîrșit, că prosperitatea — exceptînd anumite împrejurări tulburătoare — este permanentă și va continua, că naționalismul și-a încheiat, în esență, opera, încoronînd-o prin înființarea statelor europene naționale, care păreau toate state naționale independente. Kitsch-ul își găsisse deci un teren cu adevărat fertil. Burghezia în general, și nu numai mica burghezie, devenise receptivă la kitsch.

Urmarea a fost că cerul albastru cu nouri albi, devenit un ideal al picturii, și reprezentarea imagistică a grozăviilor războiului s-au întîlnit, întregindu-se reciproc. Unul însemna că în prezent trăim vremuri calme, frumoase, cealaltă că furtunile sînt de domeniul trecutului. Pictura epigonică de fresce, urmînd principiile academismului, a deviat în direcția kitsch-ului un curent artistic existent, deși, în sine, el însuși problematic, și astfel a luat naștere acea concepție biedermeier, caracteristică epocii. Așadar, kitsch-ul este legat și istoric și social de tendințele apologetice ale lumii burgheze.

Dar ca să continuăm ideea, tendința și atmosfera apologetică este pregătită deopotrivă de biserică și de sistemul de banalități ce se propagă în mod spontan, prin intermediul logicii reduse. Cît de interesată se arată biserica în răspîndirea sentimentelor de acest tip ne-o arată culegerea apărută în 1961, sub îngrijirea lui Erich Getto, care poartă titlul *Cotidianul în scurte istorii*, iar în subtitlu *Material de lectură și expunere pentru lecții de catehism și în grup*. Culegerea, în care ici-colo găsim și cite un fragment extras din opere ale unor scriitori de valoare, este, în ultimă instanță, o culegere kitsch. Nimic de zis, temele abordate sînt într-adevăr teme de morală, ca, de pildă, exemplul pozitiv, etica muncii, supunerea, conștiința și lipsa de conștiință etc. Mai mult decît atît, atenției îngrijitorului de ediție nu-i scapă nici probleme cum ar fi comunismul, sinuciderea, instinctele ș.a. Printre titlurile inserate în volum amintim: „*Li ești prieten șefului tău?*“. Iar răspunsul, la capătul unei lungi istorii, este următorul: „Patronul este și el un om, și de el depinde propășirea ta în viață. Dacă te identificezi cu interesele lui și vei face din proprie inițiativă mai mult decît se așteaptă de la tine, vei avea succes în carieră și în viață“<sup>55</sup>.

Se poate însă afirma și la modul general că broșurile „de lămurire“, micile catehisme și codurile morale ce se găsesc în bibliotecile diferitelor organizații de tineret și școlare nu sînt nici ele mai puțin apte să fundamenteze mentalitatea kitsch. Am putea spune chiar că nouăzeci la sută din manualele de etică și estetică joacă de multe ori — și nu numai în condițiile burgheziei — rolul de propagatoare și inspiratoare ale acestei mentalități.

Disparația telurilor comune și a sentimentelor colective autentice reprezintă deci calea ce duce drept spre kitsch. Iar cîtă vreme masele și arta nu-și îndreaptă privirile spre scopuri obștești, depășirea kitsch-ului va fi imposibilă. Iată de ce dezvoltarea artei moderne s-a desfășurat în chip necesar în sînul unor colectivități. Nu discutăm aici conținutul concret al colectivităților respective, nici problematica legată de acest conținut — ba ne-am referit într-un anumit sens chiar la colectivități cu tendințe de-a dreptul opuse sub raportul conținutului. De astă

dată ne interesează numai trăsătura comună a acestor colectivități, și anume că ele exprimau un țel comunitar și o mișcare istorică autentice.

Așa-numitele asociații de tot felul erau niște pseudocolectivități care năzuiau să remodeleze întreaga societate după chipul și asemănarea lor. Radical deosebit este însă caracterul colectivelor de creație care-și fixează drept obiectiv doar *analiza realității* și care-și desfășoară activitatea pe acest tărîm. Din ele fac parte acele mișcări artistice organizate, de la impresioniști și futuriști pînă la expresioniști și suprarealiști, al căror țel comun era repudierea stărilor sufletești de suprafață și înfăptuirea a ceva nou în lumea artelor, ca și în realitate. Și tot acesta este și sensul legăturii pe care marea artă o stabilește cu mișcările istorice, cu tendințele istoricește greu de interpretat, imposibil de apreciat deodată și în chip nemijlocit. Este interesant de observat cum se realizează acest moment deja la Tolstoi, și anume atunci cînd în *Război și pace* el își propune să zugrăvească o perioadă determinată, precum și tipuri ale mișcării francmasonice. Același lucru îl descoperim, să zicem, și în pictura lui Camille Pissarro, care de asemenea surprinde potențialitățile de frumos și încărcătura problematică a unui fenomen cu totul nou cînd proiectează în fața noastră cu mijloacele picturii lumea gărilor ; o noutate similară reprezintă și aplecarea lui Bartók asupra unei lumi, pentru mulți emoțional-haotică în aparență, pe care el o scoate la suprafață din cele mai adînci straturi ale folclorului Europei centrale.

Ceea ce nu înseamnă că toate marile înfăptuiri ale artei de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul al XX-lea ar fi legate de activitatea unor colective de creație, căci în cazul lui Thomas Mann sau al lui Bartók, de pildă, nu este vorba de un astfel de colectiv în sensul amintit la impresioniști. Numai că aceștia din urmă demonstrează faptul izolării colectivelor înseși, inexistența unei aure generale pentru toate, fiindcă ceea ce există este pseudoaura, adică mediul nutritiv al kitsch-ului.

Am văzut deci că analiza lui Kierkegaard privind degradarea vieții s-a dovedit a fi nu numai justă, dar că arta modernă tratează, în cea mai mare parte a ei, degradarea vieții ca un fapt, ca un fenomen real. Așa



se explică de ce în centrul zugrăvirii artistice sînt plasate din cînd în cînd fenomene care ilustrează cum nu se poate mai bine viața degradată. Este suficient să amintim exemplul Armatei Salvării din drama lui Bernard Shaw *Maiorul Barbara*, unde maiorul Barbara, însușit ofițer al Armatei Salvării, se mărită în cele din urmă cu un fabricant de tunuri. Că problema nu și-a pierdut nici pînă astăzi actualitatea, că anumite organizații, ca, de pildă, Armata Salvării, nu sînt altceva decît propagatoare ale mentalității kitsch, rezultă limpede și dintr-o splendidă descriere plină de ironie a lui William Styron din *Îmi ia foc casa*, cînd tînărul Cass Kinsolving este sedus de o tînără propagandistă a unei secte, iar scena de amor ne dezvăluie cît de formală este legătura acestei fete cu organizația religioasă respectivă.

Așadar, spiritul de club și de cazino reprezintă, în majoritatea cazurilor, o școală de pregătire a spiritului kitsch. Nu întîmplător am amintit, în legătură cu kitsch-ul și cu omul kitsch, de acel strateg de cafenea a cărui logică redusă și al cărui interes pentru exotism sînt deopotrivă indicii ale kitsch-ului. În felul acesta deci, asociațiile neoficiale, formațiile avînd un anumit conținut, pînă și cele mai comune formații ale vieții moderne din marile orașe afînează terenul în care rodește superficialitatea. Și tot Kierkegaard a fost acela care a sesizat fenomenul :

„Ce este flecăreala? Suprimarea disjunției pline de pasiune. Numai cel care știe să tacă într-un mod esențial știe să și vorbească în mod esențial. Numai cel care știe să tacă într-un mod esențial știe să acționeze într-un mod esențial. A fi tăcut înseamnă a fi interiorizat. Flecăreala anticipează vorbirea esențializată, iar exterioritatea reflecției slăbește fapta, și anume sub semnul anticipării. Acela însă care este în stare să spună esențialul știind să tacă trebuie să vorbească nu despre pluralitate, ci despre unic și va găsi timp pentru vorbire și pentru tăcere. Flecăreala cîștigă teren extensiv: flecărește despre orice și-i scapă unica problemă. Dacă într-o epocă oarecare indivizii nu se vor introverti, nu se vor întoarce către mulțumirea liniștită, starea satisfăcută a spiritului, interiorizarea religioasă, ci spre o relație reflexivă pe care o caută în afară..., atunci se ivește flecăreala. Acțiunea majoră oferă epocii pasionale (întrucît unul vor-

bește altuia) o temă de discuție; toți vor să vorbească despre același lucru, poezii îl cîntă, discuțiile îl repetă ca un ecou și salaturile rostite de cei ce se întîlnesc conțin referiri la acest unic subiect. Este unul și același lucru. Dimpotrivă, flecăreala trebuie să dispună de mult material pentru flecăreală... Pentru flecăreală din momentul instalării tăcerii se așterne cenușiul, deoarece acesta face evident vidul“ <sup>56</sup>.

Observăm deci că noțiunea de kitsch nu este fixată din punct de vedere social, întrucît acesta nu este propriu unei singure clase sau pături. Este în schimb fixat socio-istoric, deoarece face parte din *procesele de alienare și de vidare a lumii burgheze*. Această lume încearcă să compenseze prin cuvinte ceea ce lipsește ca gîndire, iar în consecință cuvintele se golesc complet de conținut. O mare de cuvinte goale, grămezi de epitete și metafore hilare, mai precis o pseudoartă clădită pe neant, care exprimă, de fapt, neantul, vidul. Încă de la sfîrșitul secolului trecut kitsch-ul devine expresia nemijlocită a neantului în toate domeniile vieții. Situația se complică și mai mult în epoca imperialismului, cînd kitsch-ul, pe de o parte, vine în contact cu fenomene dintre cele mai moderne, produse ale societății de consum, iar pe de altă parte, apare ca însoțitor al unor mișcări de masă reacționare. Este o nouă epocă pentru kitsch, cu forme de manifestare noi și la fel de goale, a căror esență o vom analiza în capitolul următor.

## KITSCH-UL ÎN EPOCA IMPERIALISMULUI

### Kitsch-ul și fascismul

Din analiza întreprinsă cititorul atent și-a putut da seama că omul-kitsch și cultul kitsch-ului au ajuns la cea mai specifică formă de împlinire în condițiile fascismului. Afirmatia este atât de evidentă, încît nu necesită nici o argumentare suplimentară. Am vrea să ne oprim acum doar la cîteva fapte caracteristice în general pentru politica culturală a fascismului. În cadrul ei, kitsch-ul a jucat un rol deosebit de important. Arta atât de înfloritoare a republicii de la Weimar a fost aproape complet distrusă în timpul hitlerismului. Ceea ce în timpul republicii de la Weimar era socotit drept un act artistic remarcabil (ca, de exemplu, filmul expresionist *Dr. Caligari* sau interesantele pelicule ale lui Pabst etc.) a fost, firește, scos de pe ordinea zilei. Toate au fost trecute în rîndul categoriei așa-numitei arte degenerată. Regimul nazist decreta orice artă modernă artă degenerată, independent de mijloacele avangardiste sau realiste prin care încerca depășirea kitsch-ului.

Același lucru este valabil și pentru literatură. Președintele Academiei germane de poezie, Hans Johst, declara, de pildă : „Thomas Mann, Heinrich Mann, Werfel, Kellermann, Fulda, Döblin, Unruh etc. sînt scriitori liberali reacționari, care oficial nu mai pot intra în nici un fel de relații cu noțiunea de poezie germană”<sup>57</sup>.

Iată un alt exemplu. Cînd se ardeau cărțile, s-a petrecut următoarea scenă :

„Primul crainic : Împotriva luptei de clasă și a materialismului, în interesul comunității populare și al atitudinii idealiste în viață, dau pradă flăcărilor scrierile lui Marx și Kautsky.

Al doilea crainic : Împotriva decadenței și a decăderii morale, în interesul educației familiale și al moralei, pre-

cum și în interesul statului, dau pradă flăcărilor scrierile lui Heinrich Mann, Ernst Glaeser și Erich Kästner.

Al treilea crainic : Împotriva superficialității sentimentale și a trădării politice, în interesul devotamentului față de popor și de stat, dau pradă flăcărilor scrierile lui Friedrich Wilhelm Förster.

Al patrulea crainic : Împotriva supraestimării vieții instinctuale ce tulbură sufletele, în interesul nobleței sufletești a omului, dau pradă flăcărilor scrierile lui Sigmund Freud.

Al cincilea crainic : Împotriva falsificării istoriei și a desconsiderării marilor figuri ale națiunii noastre, în interesul respectării trecutului nostru, dau pradă flăcărilor scrierile lui Emil Ludwig și Werner Hegemann.

Al șaselea crainic : Împotriva jurnalismului democratic, cu caracter evreiesc, străin de popor, în interesul participării responsabile la munca de construcție națională, dau pradă flăcărilor scrierile lui Theodor Wolff și Georg Bernhard.

Al șaptelea crainic : Împotriva trădării literare a soldaților din războiul mondial, în interesul educației poporului, în spiritul adevărului, dau pradă flăcărilor scrierile lui Erich Maria Remarque.

Al optulea crainic : Pentru încetșarea limbii germane, în interesul cultivării acestui bun prețios al poporului nostru, dau pradă flăcărilor scrierile lui Alfred Kerr.

Al nouălea crainic : Pentru obrăznicie și temeritate, în interesul stimei și al aprecierii spiritului nemuritor al poporului german, flăcărilor să înghită scrierile lui Tucholsky și Ossietzky<sup>68</sup>.

Acest reportaj datat din 12 mai 1933 ne arată care erau scriitorii în primul rând vizați de ideologia fascistă spre a fi trimiși pe rug. Desigur, profeția lui Heine s-a împlinit, căci acolo unde se ard cărți, acolo sînt arși și oameni, iar drumul fascismului german ducea în linie dreaptă de la spiritul kitsch spre barbarie. Bineînțeles, de aici nu rezultă că spiritul kitsch ar fi neapărat barbar, ci numai că posibilitatea barbariei este conținută într-o măsură însemnată în spiritul kitsch, că barbaria constituie mediul prielnic dezvoltării formei adevărate a spiritului kitsch.

Mijloacele folosite de partidul nazist erau toate aplicații perfect conștiente ale kitsch-ului : începînd cu faptul că Hitler își ținea discursurile cu predilecție seara, fiindcă atunci capacitatea de rezistență a oamenilor diminuă, iar spațiile deschise erau îngrădite prin luminile reflectoarelor pentru a spori efectul ; continuînd cu modul său de argumentare, care corespundea întotdeauna logicii reduse. Nu este întîmplător de aceea că în epoca hitleristă nu s-a născut nici o creație artistică cît de cît valoroasă, și, cu toate că producția oficială de filme ale studiourilor UFA a fost abundentă, cele mai caracteristice creații sînt kitsch-uri de tipul *Preotul din Kirchfeld*, un film despre dragostea dintre un preot și o fată de la țară, sau abjecții de felul filmului *Evreul Süß*.

O justă, deși succintă, caracterizare a literaturii acestei epoci o găsim în lucrarea lui Georg Lukács *Scurtă istorie a literaturii germane moderne*, în care se arată că pînă și scriitorii rămași în libertate și-au pierdut dreptul exprimării libere a părerilor lor literare : „Cînd după perioada de teroare a marii revoluții franceze abatele Sieyès a fost întrebat ce a făcut în acele vremuri, se zice că ar fi răspuns : *J'ai vécu* (Am supraviețuit — *H.I.*). Acesta este rezultatul cel mai favorabil cu care se pot lăuda scriitorii cei mai buni și cei mai cinstiți din punct de vedere literar din Germania lui Hitler“ <sup>59</sup>.

Același proces s-a desfășurat și în domeniul celorlalte arte. Operele lui Oskar Kokoschka sau ale Käthei Kollwitz au fost trecute în categoria artelor degenerare, la fel și muzica lui Schönberg, Webern sau Alban Berg. Arta a fost în întregime îndepărtată din viață, ceea ce a determinat interzicerea în deceniul al patrulea pînă și a operei *Don Carlos*, iar Germania nazistă a inițiat o campanie de atacuri nu numai împotriva lui Heine, ale cărui opere au fost de la bun început condamnate la ardere pe rug ca aparținînd unui evreu, dar și împotriva lui Goethe, Schiller, Hölderlin.

Iată cîteva exemple : „Într-adevăr, se mai găsesc în Germania — țara unei culturi care a supraviețuit sie înseși — ici și colo moșnegi între 20 și 90 de ani, convinși că limbajul poeziei trebuie să fie astfel cum ar scrie Goethe și Hölderlin dacă ar trăi. Dar umaniștilor de muzeu li se opune falanga sănătoasă a tineretului național-

socialist“<sup>60</sup>. „Drumurile umaniste ale lui Schiller nu mai sînt drumurile noastre, entuziaștii frumosului sînt morți, outsider-ii estetici ai vieții au degenerat demult“<sup>61</sup>. Fără a mai vorbi de faptul că este condamnat și Lessing, deoarece, potrivit analizei lui, autorul istoriei lui Laocoon, Homer, întrevade superioritatea culturii eline în aceea că grecul îndrăznește să plîngă, în timp ce barbarul nu, or, după Hermann Harder, o asemenea concepție nu poate fi în nici un fel conciliată cu idealul german<sup>62</sup>.

Ideologia nazistă a reușit să submineze, așadar, toate formele artei, atît cele tradiționale, cît și cele moderne, nemairămînd altceva decît kitsch-ul evident. Din întreaga cultură modernă s-au păstrat doar scriitori de kitsch de tipul lui Ewers și Blunck, iar tradițiile cu adevărat respectate s-au restrîns la nume ca Nietzsche, Wagner și, pe alocuri, la scriitorii romantici. (Depășind cadrul lucrării de față, analiza evenimentelor și a criticilor legate de Gerhard Hauptmann, Ernst Jünger și Gottfried Benn ar merita, poate, să formeze obiectul unei expuneri separate. Este însă limpede că adevăratele aspirații artistice ale fiecăruia s-au lovit de puternice obstacole. Dealtfel, referindu-se la Jünger, Karlheinz Deschner vorbește despre intervertirea kitsch-ului, despre ciocnirea dintre un sentiment de bază kitsch și gust<sup>63</sup>.)

Este momentul să reamintim că tocmai categoria de *interessant* a romantismului, din care se alimentează goana kitsch-ului după exotic, și în primul rînd legătura romantismului cu mitologia germană au servit, probabil, drept temei politicii culturale fasciste pentru a privi aceste trăsături ale romantismului ca pe niște tradiții. Cele spuse sînt cu deosebire valabile în cazul lui Wagner, considerat de Hitler ca întruchipare superioară a spiritului german și care și-a cîștigat merite deosebite în ochii fasciștilor în primul rînd pe tărîmul prelucrării mitologiei germane. Dintre operele lui Wagner, mai ales tetralogia *Inelul Nibelungilor* s-a aflat în centrul atenției, personajele eroice ale lui Wagner devenind modele pentru autorii fasciști. Este, desigur, o altă chestiune că interpretarea lui Wagner este și mai falsă decît aceea a lui Nietzsche, socotit de către aceștia, mai mult sau mai puțin justificat, drept un precursor. Dintre ideile lui Nietzsche, mitul

omului superior, precum și mitul războiului sînt momentele care s-au dovedit utile pentru nazism.

În schimb, fascismul a dat naștere, mai ales în domeniul poeziei, celor mai autentice produse kitsch, cum ar fi, de pildă, *Deutsche Schicksalsgedichte* al lui Blunck, care sună astfel :

„Und als das Wort gefallen war  
Vom neuen Führer, scholl es von Berg zu Deich,  
Da schlug der Rauch aus gewaltiger Fackelzug,  
Da kreisten die Wolken in feierlich schwerem Flug  
Hoch über Hauptstadt und Reich“ \*.

O altă poezie prelucrează cunoscutul cîntec de Crăciun *Stille Nacht, heilige Nacht*, în așa fel încît în locul pruncului Iisus apare Hitler, care singur ocrotește și veghează asupra poporului german. Autorul, Fritz von Rabenau, după ce proclamă că Adolf Hitler aduce fericire Germaniei, își încheie astfel poezia :

„Stille Nacht, heilige Nacht,  
Alles schläft, einsam wacht  
Unser Führer für deutsches Land  
Von uns allen die Sorgen er bannt  
Dass die Sonne uns lacht“ \*\*.

O adevărată panoramă a gîndirii kitsch ne oferă aici Rabenau, căci omul-kitsch este întotdeauna coplesit de griji și cea mai fierbinte dorință a lui este ca cineva, chiar și pe cale mistică, să-l scape de ele, iar soarele să strălucească deasupra lui.

Ideologia exprima limpede că poezia trebuie să se conformeze ideilor oficiale, precum și faptul că ea este îndreptată spre conservarea întregii lumi convenționale. Dacă cineva ar reciti din perspectivă contemporană *Mein Kampf* sau scrierile lui Rosenberg, ar rămîne uluit văzînd în ce măsură se manifestă în ele ideile fundamentale

\* Și cînd se făcu auzită vocea noului führer, ea umplu munți. și coline, fumul uriașului cortegiu cu torțe plana, iar norii se învîrteau solemn și grav deasupra capitalei și Reichului. — *Nota trad.*

\*\* Noapte liniștită, noapte sfîntă. Totul doarme, singur führerul nostru veghează peste pămîntul german. El alungă toate grijile noastre pentru ca soarele să ne zîmbească. — *Nota trad.*

ale kitsch-ului. Dealtfel, întreaga filozofie și ideologie dominante în acea vreme emană totală lipsă de profunzime caracteristică kitsch-ului. Va fi suficient să transcriem aici, ca ilustrare, un fragment din lucrarea lui Hans Heyse *Idee und Existenz* :

„La început a fost fapta : nu fapta arbitrarului, ci fapta izvorâtă din legitatea esențială, din logosul, din ideea omului german și pe care l-a răspîndit conducătorul poporului german. Din logodna logosului cu viața, a ideii cu existența ia ființă noul Reich, Imperiul german al națiunii germane, menit să dea naștere unei noi epoci. Legea primordială a ideii, care se exprimă în ființa originală și în conservarea valorilor popoarelor grec și german, poate fi circumscrisă printr-o singură formulă : întregul. Ideea este acea formă în care și corespunzător căreia existența poate fi percepută și trăită ca un întreg, ca o ordine diriguitoare omniprezentă. Ideea este legea primordială veșnică, existența și ordinea vieții însăși. A trăi prin această idee înseamnă : a ființa prin adevărul existenței și vieții. Și asta nu în virtutea unei teorii, ci ca expresie a acelei atitudini existențiale unice, a acelei forme eroice de viață care afirmă și înfăptuiește existența ca existență, o realizează în toate trăsăturile sale, în cele enigmatice ca și în cele evidente, în cele întunecate, ca și în cele luminoase, consacărînd în acest fel existența. Acesta este sensul final al unității filozofiei și al vieții, al ideii și al existenței“ <sup>64</sup>.

În ultimă analiză, considerațiile de mai sus exprimă în modul cel mai deschis — în ciuda terminologiei corespunzător încetoșate a filozofiei fasciste — sensul final al ideologiei fasciste. Or, acesta nu este altceva decît consfințirea existenței în totalitatea sa, fără vreo opțiune pentru laturile sale clare sau obscure, luminoase sau tenebroase. Este, desigur, vorba de consfințirea existenței fasciste, care nu cunoaște deosebiri între idee și existență, căci ideea dă glas existenței, iar existența nu face altceva decît să realizeze ideea. Încă nici o filozofie nu a enunțat identitatea absolută dintre idee și realitate. Prima care a susținut-o a fost filozofia fascismului, acceptînd în întregime existența pe care o considerau ca atare conducătorii partidului național-socialist.



Identificarea logosului cu viața indică nu numai că avem de-a face cu succesoarea plată a unei variante nietzscheene a filozofiei vieții, dar în același timp că nu mai este nevoie de gândire sau de critică. Potrivit filozofiei fasciste, granițele vieții se șterg, diferitele ei fenomene privite sub raport existențial își pierd complet individualitatea, operarea diferențierilor nefiind nici necesară, nici posibilă. Este absolut cert că toate acestea echivalează cu moartea evidentă a ideii și că reprezintă proiectarea în afară a unei gândiri și a unui sentiment al vieții care acceptă existența — tratînd-o într-un mod cu totul necritic — în forma ei nemijlocită. Este o altă chestiune că în cazul dat este posibilă bombăneala filistină, dar în condițiile fascismului trebuie să dispară și ea. Totuși, care e deosebirea între kitsch-ul obișnuit și cel fascist? Kitsch-ul obișnuit ne minte în chip nerușinat afirmînd prezența atmosferei, a aurei, deci a sentimentelor și a conștiinței colective acolo unde ele nu există. În condițiile fascismului însă se reușește, tot prin minciună, să se acrediteze ideea realității pseudoaurei sub forma unei colectivități, populare sau naționale, în așa fel încît se găsesc oameni dispuși să urmeze în masă aceste minciuni, deci să și creadă în ele. Nu ne interesează aici care sînt în general condițiile unei atare reușite. Unora dintre ideologi li se părea absolut clară necesitatea înlocuirii vechii teze umaniste despre om ca măsură a tuturor lucrurilor prin teza că măsura tuturor lucrurilor este națiunea. De aici decurgea, ca un corolar, convingerea că „führerul stabilește ce este adevărat și ce nu; de acum înainte în acest stat nu se mai admite competiția liberă a ideilor, ci există idei care contează și altele care nu contează, precum și idei care trebuie stîrpite“<sup>65</sup>.

Aceleiași sfere de idei aparținuse și combaterea oricăror năzuințe sau tendințe intelectuale, căci crearea spiritului pseudocolectiv, pseudonaționalist, caracteristic fascismului, nu era posibilă pe terenul ideilor, pe baze intelectuale. După cum am văzut, în lumea burgheză diferitele pseudocolectivități promovează puternic gândirea kitsch, iar pseudocolectivitatea realizată în baza interpretării fasciste a noțiunilor de rasă și națiune constituie unul dintre fenomenele în care orientarea amintită își găsește expresia cea mai pregnantă.

Să vedem ce părere au fasciștii despre intelectualism : „Dușmanul de totdeauna al concepției național-socialiste asupra lumii este intelectualismul. Este dușmanul cel mai îndârjit și cel mai greu de înșfăcat ; nimeni nu poate contesta acest lucru. Încă în timpul luptei politice pentru putere, mișcarea pentru libertate a suferit lovituri grele din partea lui. Rațiunea sănătoasă a omului a șoptit celor care știu totul mai bine decât alții, celor sceptici și celor îndărătnici că voința lui Hitler este utopică. E încă bine că recent Alfred Rosenberg a rostit un cuvânt limpede și că munca șobolanilor intelectuali este persecutată. Dar cum poate fi recunoscut primejdiosul intelectualism ? Peste tot unde se pune ceva în lumină pe calea analizei — în spate se ascunde intelectualismul. Discursul analitic constituie nota tipică a tuturor epocilor cultural-improductive din istoria omenirii. Alexandrinismul poate fi ușor urmărit în istorie. El se atașează de absența eroismului, de epocile de degenerescență, lipsite de artisticitate, de forță creatoare și dominate de epigonism, la fel cum se lipește cochilia de melc. Național-socialismul se adresează în gând, în simțire și în voință sufletului întreg. Prin capacitatea sa de a cunoaște și a trăi popularul, el a realizat ceva atât de neînchipuit de nou în comparație cu toate celelalte concepții despre lume, încât este pur și simplu incomprehensibil numai cu ajutorul rațiunii, al gândirii teoretice. El trebuie trăit și cunoscut în acțiune. Datorită atitudinii sale fundamentale, precum și faptului că se întemeiază pe o totalitate populară, rasială și general-sufletească, național-socialismul este cea mai firească concepție despre lume”<sup>100</sup>. Este clar, firește, că orice fel de intelectualism și gândire ar răsturna reprezentările colectivității pe care s-a bazat național-socialismul. Din nou interesele pseudocolectivului sînt acelea care cer stîrpirea oricărei forme de intelectualism și înlocuirea ei în mod deschis prin mit. Dealtfel și titlul cărții lui Rosenberg este concludent : *Mitul secolului 20*. Numai că acest mit are cu totul alt sens decât l-a avut universul mitic al populațiilor primitive sau al popoarelor din antichitate, fiind un mit artificial și manipulat. În mitul antic, raționalitatea își mai păstra un rol sau cel puțin o posibilitate de manifestare. În opoziție cu mitul, arta, ca tendință demitizantă, putea

folosi însuși mitul împotriva mitului. Dimpotrivă, mitul național-socialist se mișcă numai înăuntrul lui însuși. Miturile eline s-au născut din neștiință, erau mitizate procesele naturale necunoscute. Miturile moderne — printre care și cel național-social — sînt creații ale științei, mai precis ale pseudoștiinței și construiesc un sistem de relații reciproce de aparență științifică, în realitate însă profund antiștiințific.

Nu este de aceea deloc întîmplător că Werner Deubel vorbește, de pildă, despre tabloul greco-iudaic al universului ca despre o imagine logocentrică despre lume. „Pe măsură ce în ultimii ani eșecul gîndirii și al modului de apreciere logocentric a devenit evident și imaginea greco-iudaică despre lume și-a pierdut puterea de convingere, tot astfel a devenit din ce în ce mai evident caracterul intern contradictoriu al lui Schiller...”<sup>67</sup>. Cu alte cuvinte, analiza, munca științifică, gîndirea logică, întreaga cultură europeană, toate au dat faliment, deoarece au fost clădite pe drepturile inalienabile ale individualității, pe conștiința umană. În schimb, zorile epocii noi sînt anunțate prin apariția pseudocolectivului și degradarea conștiinței umane.

Fascismul a creat deci kitsch-ul agresiv. În timp ce kitsch-ul neagă în general totalitatea și se refugiază în frumusețea detaliilor, kitsch-ul agresiv emite pretenția „noului întreg”, ca și a noului colectiv. O reușită ilustrație a fenomenului descris o găsim în drumul parcurs de unul dintre îndrumătorii scriitorilor naziști, Hans Johst, așa cum îl zugrăvește o critică semnată de Walter Horn :

„Opera lui Johst slujește cu o credință plină de pasiune viața poporului german. Poemele lui dramatice îl conduc pe omul german pas cu pas de la însingurarea nesănătoasă spre o comunitate mai largă. În drama eroului Grabbe, *Singuraticul*, spiritul german luptă încă împotriva demonului propriului său mediu mic-burghez și defetist. În piesa dramatică despre Luther, *Profetii*, noua credință trece ca un uragan peste Pămînt. Marea personalitate conducătoare, ridicată din sufletul necunoscut al poporului, apare în drama intitulată *Thomas Paine* ca toboșarul epocii sale. În piesa *Schlageter*, destinul popular, zugrăvit pînă atunci doar în chip metaforic, ni se înfățișează în realitatea sa pulsînd de viață. Prin cîntecul său de

jertfă, Schlageter, primul soldat politic al noului Reich, dă semnalul de pornire a marșului de libertate în viitor... Hans Johst este ecoul poporului la chemarea patetică a poetului: trăiește cu sentimentul de certitudine, încredere, dragoste și recunoștință față de führerul poporului german“<sup>68</sup>.

Merită să urmărim cu atenție înșirarea de mai sus, fiindcă ea jalonează într-adevăr calea pe care se ajunge la fascism. La început omul singuratic luptă cu lumea defetistă, deci este necesar să ieși din această însingurare, cu toate că sentimentul de singurătate și de dezolare este indisolubil legat de orice tendință kitsch. Singura ieșire este credința, trebuie deci să te alături mării personalități conducătoare și pe urmă vei putea ajunge la jertfirea de sine a soldatului. Ultimul cuvânt este, așadar, milităria și sacrificiul suprem, primul — depășirea singurătății.

Chiar dacă nu oricine a parcurs o traiectorie atât de rectilinie ca Johst și nu orice operă dramatică ilustrează atât de convingător cum, în cele din urmă, kitsch-ul se poate îngemăna cu fascismul, cazul Johst se poate considera totuși ca fiind tipic. De aceea este adevărată constatarea că în secolul 20 una dintre formele de realizare a kitsch-ului o reprezintă kitsch-ul fascist declarat. De aici însă nu trebuie trasă concluzia că formele vechi ale kitsch-ului — de exemplu kitsch-ul sentimental, neagresiv — ar dispărea. Lumea burgheză nu renunță la nici o armă din arsenalul apologeticii sale. Și cu toate că Ernst Fischer susține că astăzi kitsch-ul s-a transformat în pornografie, iar Marlitt a devenit Spillane, nu credem că soarele kitsch-ului de tip Marlitt ar fi apus. Iar dacă tendințele-kitsch din Ungaria sfârșitului secolului trecut s-au metamorfozat în Mécs László, care își începe astfel una din poeziile sale: „*En Mécs, Isten szavának harsonája*“ (Eu, Mécs, trâmbița cuvântului lui Dumnezeu), de aici încă nu decurge neapărat că în scrierile lui Földes Jolán sau în șansonete etc. nu ar trăi mai departe vechile tradiții ale kitsch-ului. În spatele „avangărzii“ kitsch-ului se ascunde întotdeauna întreg arsenalul istoricește constituit al kitsch-ului. Același lucru observăm și atunci când examinăm relația dintre lumea de consum și kitsch.

## Kitsch-ul în epoca manipulativă

Fascismul se putea baza exclusiv pe kitsch, iar politica culturală a fascismului a colportat numai ideile, produsele kitsch etc., în timp ce pentru manipulația burgheză de azi kitsch-ul înseamnă doar o posibilitate. Fascismul, care a fost de două ori manipulat, adică în mod brutal și psihic, unind deci în sine formele vechi ale manipulației cu cele noi, a preferat în mod evident formele manipulative vechi. În consecință și kitsch-ul. Căci vechile forme manipulative sînt strîns legate de ceea ce Georg Lukács a numit apologia directă a sistemului existent, apologetică izvorîită din esența dictatorială a fascismului. De aceea, chiar dacă literatura fascistă a dezvăluit uneori existența anumitor conflicte și probleme, le-a raportat, pe de o parte, la rădăcini fictive — de pildă teoria rasistă sau lipsa conștiinței naționale —, iar pe de altă parte, le-a transferat în sfera lumii particulare. Prin urmare, tot ce privea viața publică a putut apărea numai într-un colorit apologetic, și cu cît apologia era mai directă, cu atît era mai sărbătorită.

Apologetica indirectă — adică proiecția estetică a noii forme de manipulație — nu putea fi pe placul fascismului, fie și din motivul că modul indirect pune mereu sub semnul întrebării logica redusă, lumea fictivă cauzală a gîndirii și a sentimentelor, singura în care fascismul se poate dezvolta. Și chiar dacă unii politicieni fasciști ai culturii, ca, de pildă, Göbbels, erau relativ cultivați și întrețineau contacte cu anumite tipuri de avangardism (personal Göbbels aparținea ceroului George), în cele din urmă trebuiau să condamne orice tendință avangardistă, chiar dacă făcea parte din cercul apologeticii indirecte. Din acest motiv a devenit atît de complicată situația lui Gottfried Benn și a altora care s-au alăturat fascismului. Fascismul îi tolera, dar nu-i putea așeza în centrul politicii sale culturale. În ceea ce privește apologetica directă, ea nu este neapărat atît de vulgară cum a apărut în practica național-socialismului. O ilustrează cîteva dintre considerațiile unor teoreticieni de nivel relativ înalt ai drumului spre fascism.

Friedrich Nietzsche, de pildă, scria : „Esența unei aristocrații bune și sănătoase este însă că privește nu în mod

funcțional..., ci ca un sens esențial și o justificare supremă recurgerea cu conștiința împăcată la sacrificarea unui număr imens de oameni inferiori, robi sau unelte. Convingerea profundă împărtășită de această aristocrație trebuie să fie că societatea există nu de dragul societății, ci numai ca infrastructură și eșafodaj, cu ajutorul cărora ea se poate înălța, pe o cale proprie, spre sarcini proprii superioare și, în general, spre o existență mai înaltă<sup>69</sup>.

Idei similare găsim și la Treitschke, la care citim: „Dacă trecem în revistă întreaga țesătură a relațiilor de interdependență pe care o desemnăm cu termenul de societate burgheză, ne dăm seama că prin natura ei orice societate generează o aristocrație... Examinînd mai atent lucrurile, vom descoperi în însăși natura umană temeiul potrivit căruia o parte covîrșitoare a forțelor speciei se consumă în mod obligatoriu cu satisfacerea nevoilor vitale mai elementare... ajungem astfel la constatarea că mase de milioane trebuie să are, să forjeze și să lucreze lemnul pentru ca cîteva mii să poată cerceta, picta și scrie poezii“<sup>70</sup>.

Din premisele ideologice amintite decurge cu necesitate atitudinea preferențială a fascismului față de kitsch, căci în condițiile producției de masă — și începînd cu secolul al XIX-lea arta își exercită acțiunea numai ca produs de masă — milioanele de oameni condamnați la robie de către clasele dominante nu pot trăi decît în atmosfera kitsch-ului. Cu totul alta este însă situația după ce epoca fascismului a luat sfîrșit și încep să se manifeste tendințele manipulative fine ale capitalismului modern. Propriuzis, aceste tendințe manipulative ar face în principiu imposibilă existența kitsch-ului.

Întrucît oamenii trebuie pregătiți psihologic pentru a fi receptivi la lucruri de care de fapt nu au nici o nevoie, pe primul plan se impune apologetica indirectă, după care lumea este dintotdeauna rea, omul este singuratic, frumusețea a dispărut, umanismul nu-i decît o iluzie etc. Se formulează deci din nou ideile pe care la începutul secolului al XX-lea avangardismul le-a opus în mod critic imaginii burgheze și filistine despre lume. A sosit, așadar, vremea cînd avangardismul a devenit în întregime cel puțin o tendință acceptată în lumea burgheză, cînd lumea burgheză își însușește rezultatele

avangardismului în folosul ei și face din tendințele avangardiste, contrar intențiilor inițiale, o apologetică directă. Nu întâmplător a denumit Szabolcsi Miklós acest avangardism neoavangardism, căutînd să definească deopotrivă caracterul social al avangardismului de după 1945 și epigonismul său estetic.

După cel de-al doilea război mondial, s-a creat deci o situație nouă și pentru kitsch. În timp ce cîndva kitsch-ul era subvenționat de stat, respectiv se bucura de sprijinul cercurilor capitaliste, în prezent o parte a acestui sprijin este acordat diferitelor „isme”. Pe de altă parte, firește, capitalismul nu poate trăi fără kitsch. Dovadă, reeditarea multor opere vechi ale literaturii kitsch, precum și afirmarea lui în forme noi, mai rafinate.

În această perioadă, kitsch-ul se acomodează nu apologiei directe a societății, ci tendințelor manipulative. Kitsch-ul din secolul trecut, de la Eschstruth pînă la Ohnet, a căutat să demonstreze că societatea este cauza multor neajunsuri, că îndeosebi mari neajunsuri sînt provocate de anumite rămășițe feudale (la Eschstruth, de exemplu, moștenirea latifundiilor pe baza legii majoratului), dar și de calamități naturale și economice, de la inundații și pierderea părinților pînă la pierderea averii, respectiv pauperizarea. Toate acestea sînt însă remediabile dacă oamenii dau dovadă de noblețe sufletească și elevație.

O asemenea perspectivă nu mai este satisfăcătoare pentru kitsch-ul modern. Cu toate că mai găsim și astăzi în diferitele reviste ilustrate povestiri despre un baron și o contesă care se întîlnesc la o serată dansantă, aflăm că baronul o invită pe contesă la moșia lui, dar că contesa nu este o contesă adevărată și crede că și baronul este un baron fals. În continuare, contesa se duce totuși la moșia baronului, unde află că baronul este un baron adevărat, în timp ce contesa nu este decît o fetișcană obișnuită. Atunci fetișcana obișnuită se sperie și încearcă să fugă, dar baronul adevărat se pune în fața ei și o reține, căci știa și pînă atunci că fata îl mințea, dar el totuși se îndrăgostise de ea. Și acum, după purificarea fetei, perechea fericită începe pregătirile de nuntă. Într-un cuvînt, mai există astfel de povestiri kitsch și în zilele noastre, dar ele au devenit relativ rare.

Adevăratul *kitsch-story* de azi nu mai este atît de feciornic, atît de elevat, ci mult mai rafinat, principala particularitate a acestui rafinament fiind aceea că nu se acomodează în mod direct la apărarea ordinii sociale, nu afirmă că în societate totul ar fi bun, numai oamenii sînt răi, ci se leagă de cîte o ramură, de cîte un motiv major al tendinţelor manipulative.

Se poate lega, de pildă, de consumul de prestigiu, ca în general majoritatea bestseller-elor americane. Cel mai caracteristic însă este afinitatea sa faţă de cultul sexului. De aceea devin modele ale kitsch-ului literar contemporan scrieri ca *Lolita* de Nabokov sau *Bună dimineaţa, tristeţe* de Sagan. Pentru ca cititorul să înţeleagă despre ce este vorba, în ce măsură cultul sexului este legat de tendinţele manipulative ale epocii noastre, se cer unele explicaţii suplimentare.

Sexul şi preocuparea pentru problemele sexuale sau chiar aşezarea lor în centrul atenţiei încă nu constituie în sine o acţiune manipulativă. Sexul poate deveni o parte a preocupărilor normale ale omului, la fel ca şi automobilul, moda etc. Problema deci nu constă în aceea că există asemenea preocupări, că apar publicaţii consacrate modei, automobilului sau sexului. Întrebarea care se pune este : de ce apar ele de fapt ? Nu trebuie să ne limităm niciodată numai la aici şi acum, ci trebuie căutat răspunsul la întrebarea : de ce tocmai aici şi acum ? De pildă, sexul, ca un cult, devine o parte a procesului în care omul, ca om, apare în întreaga sa făptură ca o valoare comercială şi de circulaţie. Şi această valoare de circulaţie nu depinde de valoarea reală a omului, fie chiar şi din punctul de vedere al fizicului, ci în primul rînd de tehnica finisajului, de adaptarea la cerinţele modei, de tehnica ambalării omului. Una dintre cele mai specifice manifestări ale acestei tehnici de ambalare este moda, dar o prefigurare a ei este şi *strip-tease*-ul. Nu este întîmplător faptul că, de pildă, publicul barurilor de *strip-tease* este compus nu numai din bărbaţi, ci şi din femei, care urmăresc spectacolele cu un interes cel puţin la fel de viu ca partenerii lor bărbaţi.

Caracteristic pentru apologetica indirectă, pentru manipulaţie este alternativa falsă, cînd nu numai răspunsurile, dar şi întrebările puse sînt manipulate, ceea ce



își găsește expresia mai ales în kitsch-ul modern. Cu toate că și el ridică unele probleme, în realitate însă acestea sînt pseudoprobleme. Iată de ce provoacă suferințe eroinei lui Sagan eventuala schimbare de amantă a tatălui ei, se transformă în problemă atitudinea tinerei fete față de tatăl ei și față de dragoste, și revine mereu, ca un laitmotiv, tot ceea ce privește relația dintre om și sex într-o asemenea manieră, de parcă problematica respectivă ar ascunde o problemă de interes universal.

Desigur, în anumite cazuri, sexul și concepția despre sex pot camufla o problemă de importanță universală. Faptul că Diederich Hessling, eroul lui Heinrich Mann din romanul *Supusul*, după ce discută cu seducătorul surorii sale, și acesta îl dă afară, se simte mîndru, plecînd, de atitudinea manifestată de un german veritabil în privința sexului, în cazul dat caracterizează foarte bine personajul. La fel de caracteristică este pentru Madame Houplé din romanul lui Thomas Mann *Felix Krull* scena din pat, descrisă cu o magistrală ironie. Este însă un lucru momentul caracteristic și cu totul altceva cînd sexul însuși devine o problemă de importanță universală, o alternativă prin ea însăși definitorie pentru viață. În asemenea împrejurări, sexul își pierde sfera sa umană, de fapt întreaga sferă erotică umană, și în locul ei apare el de unul singur, fără sferă, respectiv ca unic creator de sferă, ca o componentă prin ea însăși determinantă. Sexul determină viața și conținutul intern al vieții în așa măsură, încît relația față de el devine nu numai o relație caracteristică, dar și una metafizică. Și dacă el apare astfel și la artiști ca Henry Miller, cu atît mai mult va fi prezent în acea formă lipsită de artisticitate, cum o găsim de exemplu în *Lolita* lui Nabokov.

Interesul pentru sex nu este întîmplător. Căci în condițiile manipulației sexualitate — ca orice însușire umană — devine o afacere care nu se mărginește cîtuși de puțin la noțiunea prostituției. În trecut legătura dintre afacere și sexualitate însemna în primul rînd prostituție, fie sub forma prostituției directe, fie sub aceea a sistemului metreselor. Deși frumusețea feminină reprezenta o valoare în sensul că unei fete mai urîte trebuia să i se dea — în cercurile mic-burgeze — mai multă zestre

decît uneia mai frumoase, totuși frumusețea feminină și mai ales *sex-appeal*-ul nu erau factori ce puteau fi evaluați în banii mărunți ai vieții cotidiene.

În schimb, are perfectă dreptate Herbert Marcuse cînd scrie : „O constatare frecventă este aceea că civilizația industrială dezvoltată operează cu o libertate sexuală mai mare — «operează» în sensul că libertatea sexuală devine o valoare de schimb și un factor al moravurilor sociale. Trupul rămîne și pe mai departe un instrument al muncii, dar i se permite să dezvăluie în fața ochilor trăsăturile sale sexuale în lumea cotidiană a muncii și în relațiile de muncă. Aceasta este una dintre performanțele fără precedent ale societății industriale, devenită posibilă datorită reducerii muncii grele și murdare, îmbrăcăminții ieftine și atrăgătoare, accesibilității cosmeticii și a igienei corporale, cerințelor industriei de reclamă etc. Salariatele de birou și de prăvălie *sexy*, subșeful sau vînzătorul simpatic, cu aspect bărbătesc — iată tot atîtea mărfuri foarte căutate, iar o metresă corespunzătoare — odinioară un privilegiu al regilor, prinților și lorzilor — poate înlesni o carieră chiar și în cercurile de afaceri mai puțin înalte.

Funcționalismul cu pretenții artistice acționează de asemenea în aceeași direcție. Magazinele și birourile se dezvăluie și își etalează personalul prin geamurile lor uriașe... Destrămarea izolării discrete a căminului în marile blocuri de locuit și în casele orașelor-grădină a spart barierele care despărțeau în trecut viața particulară de cea publică, făcînd astfel mai ușor vizibile însușirile atrăgătoare ale soțiilor, respectiv ale soților altora.

Această socializare nu contrazice erotizarea mediului, ci, dimpotrivă, o întregește. Sexul se integrează în muncă și în activitatea de reclamă, devenind astfel accesibil satisfacțiilor (controlate). Progresul tehnic și comoditatea vieții oferă posibilitatea absorbirii metodice în sfera producției și a schimbului de mărfuri a componentilor libidinoși. Oricît de controlată ar fi însă mobilizarea energiilor instinctuale..., oricît ar veni această mobilizare în sprijinul statu-quo-ului, ea oferă totuși o satisfacție indivizilor dirijați, după cum este o senzație plăcută să zbori într-o barcă cu motor, să manevrezi mașina electrică de cosit iarba sau să accelerezi viteza automobilului.

Tocmai prin această mobilizare și administrare a libidoului se explică în bună măsură supunerea benevolă, absența terorii, armonia prestabilită a trebuințelor individuale și a aspirațiilor, țelurilor și năzuințelor socialmente reclamate<sup>71</sup>.

Caracterizarea oferită de Marcuse ne arată, pe de o parte, că numai tehnica modernă și nivelul de trai actual fac posibil cultul despre care vorbim acum ca despre unul din fundamentele kitsch-ului modern. Pe de altă parte, ea ne arată cât de bine se acomodează acest cult, care în anumite cazuri echivalează cu însuși cultul pornografiei, manipulării desfășurate fără încetare în condițiile capitalismului modern. Iar efectul se constată mai ales la omul de pe stradă, căci bărbații preferă să fie serviți de o femeie nostimă, îndeosebi dacă poartă o rochie corespunzător decoltată și croită după ultima modă. Ce-i drept, un om de afaceri chibzuit nu va pierde nici măcar un cent din cauză că una din firmele ofertante își trimite la tratative o secretară sau o împuternicită mai drăgălașă ca firma cealaltă, totuși sexul ține de reprezentare, funcționând de fapt ca un factor decisiv al manipulării în societatea capitalistă modernă.

Desigur, caracterul manipulativ este adesea deghizat în lozinci de răspîndire a cunoștințelor sau chiar de proclamare a libertății. Pornografia nu apare de fiecare dată ca pornografie, ci ca o variantă a răspîndirii cunoștințelor. După cum *Kama-Sutra* atestă cu toată sinceritatea cunoștințele și conștiința sexuală a unei anumite perioade istorice, tot astfel pornografia ascunde tocmai aceste cunoștințe, învăluindu-le în mister, mistificându-le chiar. Nu le prezintă în contextul procesului vital natural, ci izolate, rupte de el, ca și cum diferitele jocuri sexuale nu ar depinde de anumite situații, relații personale, înclinații individuale etc.; pentru ea orice este permis — și în aceasta constă libertatea, dar poate fi socotită și aberantă —, și aceasta înscamnă caracterul ei mistificat. Tot ce este particular este totodată și public, iar societatea în care treburile obștești nu pot deveni niciodată publice este totdeauna constrînsă să stilizeze chestiunile particulare în treburi publice. Esența kitsch-ului modern rezidă tocmai în ridicarea chestiunilor particulare la rangul treburilor

publice, mai precis invers : degradarea treburilor publice în probleme particulare.

De aceea *kitsch-ul modern este kitsch-ul enunțării de false probleme*. Kitsch-ul vechi nu ridică pseudoprobleme, ci probleme reale, numai că le înfățișa ca fiind ușor de rezolvat, iar dificultățile ușor de depășit etc. În cazul kitsch-ului modern, însăși întrebarea este falsă. El prezintă libertatea, adîncimea, spiritualitatea, intelectualismul etc. într-o asemenea formă ca și cum în sferele absolut particulare ale vieții s-ar ascunde probleme de interes public, și astfel ia naștere kitsch-ul din viața artei care devine alcoolică, fără analiza bazei sociale și psihosociale a decăderii și rătăcirilor, așa cum se întâmplă la Miller.

Orientarea amintită își găsește un puternic sprijin în torentul de kitsch-uri cu pretext de răspîndire a cunoștințelor, care, ca, de pildă, filmul vest-german *Helga*, înfățișează — cu unele secvențe popularizatoare — anumite fapte fiziologice, dar în ansamblu nu oferă nici cunoștințe fiziologice, nici etică sexuală, ci încearcă să modernizeze, folosindu-se de mijloace exterioare și secvențe autentice, negura în care era învăluită sexualitatea în secolul al XIX-lea. Aparent se manifestă aici tendința de a face mai comprehensibilă viața sexuală ca proces. În realitate însă filmul stăruie doar asupra faptului că oamenii de pe stradă nu prea sînt dispuși să destăinuie reporterului cînd și cum au fost lămuriți cu privire la problemele sexuale și că adolescentele trebuie educate prin prezentarea modului de înmulțire a florilor, a broaștelor etc. Adăugăm că aceste comparații luate din natură sînt niște versiuni moderne și scientifizate ale poveștii cu barza. Viața sexuală a animalelor în sine, fie povestită, fie prezentată, este mult mai îndepărtată de viața sexuală a omului decît lumea înfățișată în povestea cu barza. Atunci deci cînd kitsch-ul modern, braț la braț cu pretextul răspîndirii cunoștințelor, reduce instinctualitatea umană la cea a animalelor și explică apoi că omul face același lucru ca și animalele, numai într-un mod mai conștient și mai rafinat, el creează de fapt o atmosferă mai greu perceptibilă, mai greu de demascată, dar cel puțin tot atît de falsă ca și cea creată de vechii artizani ai kitsch-ului.

Aici însă ne lovim de o nouă categorie importantă, caracteristică pentru atmosfera kitsch din epoca manipulativă, și anume de categoria autenticității. Kitsch-ul vechi se adresa în primul rînd cititoarelor sau tinerelor fete, respectiv camerelor stil *biedermeyer* și urechilor amuzicale. Kitsch-ul modern în schimb vizează nu fete tinere, naive, ci presupuși *teenager* \*-i în vîrstă de pînă la 50—60 de ani, mobilier modern, băi, călătorii cu avionul și urechi școlite prin vocalize. Terenul predilect de aplicare a kitsch-ului vechi era bucătăria (sub forma păretarelor), precum și patul conjugal, deasupra căruia străjuiau tablouri cu teme religioase sau maica domnului, îngerași îndrăgostiți zburînd pe pajiști înflorite sau, în cel mai rău caz, idilice păstorițe dansînd. Ce anume garanta sfințenia acestor vieți, căsnicii și iatacuri, crucifixe sau păstorițele, acest lucru depindea în mare măsură de eventualele tradiții familiale și de gradul de religiozitate.

Ei bine, kitsch-ul modern este în general exclus din bucătărie, căci bucătăria a devenit o încăpere care are mult mai puțină nevoie de decorații decît toaleta, iar recunoașterea acestui fapt pledează oricum în favoarea kitsch-ului modern. În schimb, saltelele aruncate pe jos, precum și grătarele confecționate expres în scopuri decorative ce atîrnă deasupra meselor de lucru și a altor obiecte de mobilier nu reclamă reproduceri de sine stătătoare cu păstorițe. Acestui scop îi corespund mult mai bine mai ales pozele *sexy* ale revistelor ilustrate sau tablourile porno. Decorațiile de tipul celor amintite, alături de care se pot atîrna diferite embleme, afișe, ilustrate etc. în cea mai stridentă dezordine, sînt o dovadă elocventă că proprietarul lor nu este adeptul unei orientări unilaterale și idilice, că un peisaj marin sud-african cu pescăruși, Gina Lollobrigida pe trapez și o scenă de amor dintr-un film japonez nu-l atașează într-un mod atît de determinat și obsesiv de o lume de idealuri ca idilele kitsch-ului de altădată. Kitsch-ul modern este, așadar, mult mai mobil, mai variat decît cel vechi și, în plus, lucrează permanent cu un material autentic fixat și multiplicat.

\* Adolescenți (engl.). — *Nota trad.*

După cum am văzut, kitsch-ul se bazează în parte pe ideea eronată că există detalii frumoase și estetice în sine, că oriunde le-am aplica sau așeza, ele tot estetice și frumoase rămân. Manipulația modernă montează în general fenomenele vieții într-o astfel de ordine kitsch. Lucrurile în sine, lucrurile ca obiecte și ca obiecte de proprietate sînt bune, frumoase, valoroase, decorative, respectiv rele, demodate etc. Pentru manipulație însă este absolut indiferent ce și unde anume se așază ceva. Un tablou foarte frumos în sine poate fi pur și simplu respingător ca decorație de perete, pe de altă parte, o soluție compozițională cu caracter decorativ apare kitsch, de pildă, într-un castel baroc.

O foarte reușită prezentare a uneia dintre formele de manifestare a acestei tendințe o găsim în filmul lui Orson Welles *Cetățeanul Kane*. Eroul principal al filmului achiziționează cele mai perfecte opere de artă din lume, ce-i sînt accesibile datorită averii sale fabuloase, pentru a realiza un interior plăcut în castelul său din California. Dar palatul, deși are o aripă turcească și una bizantină și este împodobit cu cele mai excelente sculpturi și reproduccii romane, rămîne totuși rece și pustiu. Desigur, aceasta este și o consecință a vieții lui Kane. Dar în momentul cînd inventarul final fusese deja întocmit, iar comorile de artă se află deja împachetate și îngrămădite în lăzi pentru a fi expediate, Orson Welles sugerează cu măiestrie că toate aceste comori de artă, ca și acumularea lor americană, n-au nimic comun cu adevărata colecționare. Camera de luat vederi alunecă atunci peste comorile împachetate, care nu mai sînt decît niște simple valori moarte și nu mai au nimic cu estetica. Căci concluzia că în lumea manipulativă modernă acumularea valorilor estetice în sine echivalează cu anihilarea esteticului și, ca atare, este un indiciu al kitsch-ului constituie unul dintre învățămintele cele mai importante.

Manipulația modernă atrage în viața kitsch și valorile autentice ale vechilor arte, le degradează, le asimilează și le transformă în componente ale procesului moral specific lumii capitaliste moderne. Snobismul ca pseudovaloare exercită o atracție, dar prin aceea că se contopește cu procesul vital manipulativ caracteristic societății capitaliste. Astfel printre decorațiile amintite, îngrămădite

în cea mai mare dezordine, se pot rătăci și reproduceri ale unor opere de artă, adică se poate întâmpla ca pe pereții unor camere „moderne” sau de-a dreptul *hippy* să găsim amestecate cu tablouri porno, copii de kitsch-uri moderne, scene din filme etc., reproduceri după tablourile lui Rembrandt sau Giorgione. Ca urmare, are loc o nivelare a valorilor artistice, a ponderii artistice. În acest context, *Furtuna* lui Giorgione nu înseamnă cu nimic mai mult decât Brigitte Bardot văzută din profil, cu părul fluturînd în vînt și ochi din care țîșnește pofta senzuală. Ambele sînt decorații, au aceeași funcționalitate: să evoce vizitatorului fenomenele importante ale epocii, în genere respectate sau considerate caracteristice ei, cu alte cuvinte să-l ancoreze în epocă. Absorbirea formală a tradiției de către cultura manipulativă modernă nu poate avea loc decât pe o bază kitsch. Amestecarea în *happening*\* a muzicii de dans și a lui Händel, a lui Puccini și Zerkovitz face, de asemenea, parte din această tendință.

Procese de ordin moral care însoțesc fenomenele amintite sînt relevate de unele creații artistice. Anume în măsura în care ele înfățișează faptul că din cînd în cînd însăși cultura se transformă într-o valoare (exprimabilă în bani) ca propriul trup al omului, mai precis ca atracția sexuală a trupului său. Astfel ia naștere, de pildă, situația prezentată în filmul vest-german *Moral '63*: unul dintre personajele lui, care dealtfel se îndeletnicește cu atragerea tinerelor fete la orgii, se folosește pentru ademenirea lor, în parte din pasiune, în parte din interese de afaceri, de faptul că el însuși este un entuziast al lui Bach, ale cărui bucăți le interpretează la pian.

Acest pseudoconținut al culturii, adică exploatarea manipulativă a culturii, formează tot așa o particularitate a tendințelor kitsch moderne, după cum maniera ironică de zugrăvire a kitsch-ului în cadrul însuși al kitsch-ului constituia o particularitate a vechilor kitsch-uri. Cu greu pot fi găsite romane kitsch în care să nu se amintească de existența unor romane sentimentale despre fete sărace

\* *Happening* — formă de teatru caracterizat prin tendința ștergerii totale a deosebirii dintre creator și public. Avînd un caracter hibrid, el a produs, în evoluția sa, alături de manifestări formaliste, improvizate, lipsite de mesaj semnificativ, și opere cu un accentuat caracter social. — *Nota trad.*

și pețitori bogați. Motivul este prezent deopotrivă în romanul lui Burnett intitulat *Mica prințesă de la mansardă* și în scrierile Anei Tutsek. Citim, de pildă, la Burnett: „Era în casă o servitoare cu inima sensibilă, care obișnuia să cumpere reviste săptămânale ieftine și se abonase la o colecție de romane-foileton. Primea puzderie de romane în care prinți și conți se îndrăgosteau exclusiv de flașnetare, țigănci sau slujnice sărace, pentru ca apoi să le ia de soții, împodobindu-le capetele cu coroane de prințese sau de contese“.

În schimb kitsch-ul modern umple paginile de existențialism sau de aluzii culturale autentice și nu folosește ca metodă principală distragerea atenției de la calitatea lui de kitsch, așa cum proceda predecesorul lui. Nu ironizează deci kitsch-ul, dar se întâmplă ca în cadrul acțiunii să aibă loc discuții grave — firește la nivel sptiritual scăzut — despre Dostoievski sau Joyce.

Aceste intercalări încearcă să acrediteze kitsch-ul pe temeiul popularizării cunoștințelor, mai precis a pseudo-cunoștințelor, la fel cum vechile prezentări kitsch din sînul kitsch-ului căutau să facă cu kitsch-ul. Prin aceasta însă kitsch-ul modern se adaptează nivelării, pe care am încercat s-o ilustrăm prin decorație și *happening*. Sînt, așadar, supuse procesului nivelator kitsch-ul și nonkitsch-ul, tendințele operelor, valorile artistice și nu rămîne decît tautologia: cuvînt egal cuvînt, sunet egal sunet și vopsea egal vopsea. Orice lucrare pictată devine pictură și totul exprimă ceva, deci în sfera artelor se produce acum ceea ce indicam drept trăsătură caracteristică a omului-kitsch. Așa cum în ochii omului-kitsch oricine este un mare cap, tot astfel în manipulația modernă un șir întreg de „tipi strașnici“ se perindă în fața omului-kitsch. Și întrucît oamenii care se bucură de respectul său sînt atît de diferiți, pe listă încap toți, de la Rita Pavone pînă la Maria Callas și Dobos Attila în muzică, de la Picasso prin Dali și pînă la Koós Hutás Gergely în pictură, iar dacă vreunul rămîne pe dinafară, este numai pentru a-și exprima disprețul față de kitsch. Ba se poate întâmpla ca pentru unii care aclamă cu frenezie pe vreun *beat* de mîna a opta, marele reprezentant al kitsch-ului să fie tocmai Mozart sau Brahms (Ceaikovski însă neapărat).



Și presa favorizează acest proces de acomodare la tendințele manipulative. Ea apreciază literatura kitsch cel mult în funcție de nuanța politică, de conținutul politic nemijlocit și o respinge din punct de vedere estetic numai atunci când nu-i corespunde din punct de vedere politic, direct. O foarte justă observație asupra fenomenului o găsim la Sonja Marjasch: „Posibilitatea alunecării din sfera esteticului în aceea a politicului rezidă nu numai în situația specială a Elveției din ultima vreme (Marjasch se referă la ecoul elvețian al *bestseller*-elor. — H.I.), ci prin natura însăși a *bestseller*-ului... Gazeta și romanul și-au trăit prima lor epocă de înflorire în aceeași perioadă și avînd același fond sociologic al secolului al XIX-lea din Anglia burgheză. Acum iau naștere primele impulsuri spre *bestseller*, căci din puritanism, prin intermediul utilitarismului, se dezvoltă mai târziu pragmatismul. *Fiction bestseller*-ul nu este nici roman, nici articol de ziar, ci un amestec, copilul lor comun. Este un fenomen cu totul nou. Cu romanul are comună forma care, în unele cazuri, dobîndește calitatea unei opere poetice — imperiul fanteziei, al viselor, al dorințelor —, de ziar îl apropie actualitatea lui politică. Cartea nu va deveni niciodată *bestseller* în virtutea calităților sale artistice, după cum nici știrca politică, din care lipsește transfigurarea artistică. Prin aceasta nu vreau să spun nicidecum că actualitatea politică ar fi în toate cazurile intenționată din partea autorului. Sub presiunea evenimentelor politice, cartea «se politizează»... *Bestseller*-ele sînt barometrele culturale ale epocii noastre. Sarcina de răspundere a recenzentului este deci aceea să descifreze din *bestseller* buletinul meteorologic al orei actuale, adică, în loc să aprecieze, să interpreteze”<sup>72</sup>.

Constatarca lui Marjasch, anume că *bestseller*-ul îndeplinește și rolul ziarului de informație, accentuează pronunțat funcția nivelatoare a kitsch-ului modern. Kitsch-ul a pătruns în viața de toate zilele și nu se mai desparte de cotidian. Aparent, el se amestecă pestrîț cu momente în sine non-kitsch, dar amestecul se transformă în cele din urmă într-un compus în care viața este integral întretesută de kitsch. Nu într-o formă atît de directă, nu cu exclusivitatea kitsch-ului de tip fascist, ci mult mai rafinat, amestecîndu-se cu numeroase alte elemente în sine

non-kitsch, dar pînă la urmă ca o caracteristică atotcuprinzătoare.

Cealaltă latură a procesului — despre care vom vorbi în capitolul următor — o reprezintă eventualul efect convergent al mijloacelor de comunicație de masă și exploatarea acestei posibilități de către burghezie. În orice caz, Sonja Marjasch are perfectă dreptate și atunci cînd susține cu privire la bestseller că „Acel *malaise* (senzație neplăcută. — *H.I.*) care caracterizează poziția noastră în raport cu bestseller-ul reprezintă, în cele din urmă, un simptom al unui *Unbehagen in der Kultur* (indispoziție în cultură — titlul unei celebre cărți a lui Freud. — *H.I.*) general. Soluționarea problemei bestseller-elor ar echivala cu rezolvarea situației de criză în care ne aflăm azi”<sup>79</sup>.

Într-adevăr, problema kitsch-ului modern nu poate fi soluționată fără o analiză aprofundată a situației de criză a burgheziei. Țesătura în care kitsch-ul reprezintă doar o parte se leagă foarte strîns de această tendință de criză, de faptul că *în lumea burgheză are loc o nivelare generală a valorilor*.

Baza psihică a nivelării o formează de fapt tendința prezentă și în mișcarea avangardistă. Atunci cînd vrea să amestece între ele diferitele arte, genuri și specii artistice, atribuind efecte muzicale unor opere de artă plastică, dizolvînd poezia în muzică sau căutînd să atribue muzicii calități ale artelor plastice etc., avangardismul săvîrșește un act nivelator. Cu deosebirea că, deși operează nivelarea înăuntrul artei, avangardismul nu efectuează o nivelare între artă și viață, între artă și existența cotidiană. Dimpotrivă, el creează o prăpastie adîncă între viața de toate zilele și existența de artist, respectiv arta. Nu la fel procedează însă kitsch-ul. Aici tendința nivelatoare vizează în egală măsură viața și arta. Pe de o parte, obiectul kitsch-ului îl formează doar o latură a vieții, pe care el o reflectă stilizat sui-generis, pe de altă parte, așa cum am văzut, introduce prin contrabandă arta în viața cotidiană a lumii manipulative. Așa se face că în condițiile moderne arta se împotmolește în viața de toate zilele. Cea mai clară expresie a acestei tendințe o formează pop-art-ul, care demască esența epocii manipulative: arta și viața sînt inseparabile

una de alta, fiind vorba doar de două laturi ale aceluiași fenomen; dar nici viața, nici arta nu sînt cele autentice.

Pop-art-ul nu face însă altceva decît să amestece și să folosească tendințele și posibilitățile existente deopotrivă în avangardism și în kitsch. Iată ce scrie, foarte just, Ludwig Giesz: „Nesiguranța kitsch-ului o trădează tocmai îngrămădirea detaliilor, simbolurilor, alegoriilor, metaforelor kitsch: căci toate laolaltă reprezintă măsurile de siguranță ale plăcerii care-și face scrupule din cauza caducității sale. Kitsch-ul are vagi bănuieli în privința nerealității propriiei sale stări. Prea sensibil și nesigur, kitsch-ul se trădează tocmai prin cel mai agreabil detaliu, în fond inutil, ca și printr-un truc tehnic, asupra căruia vom mai reveni în amănunt. Ne gîndim că sub influența tendinței sinestezice kitsch-ul se constituie mult prea arbitrar. Pentru a înțelege tehnica kitsch ca o exagerare a principiului sinestezic, trebuie să ținem seamă înainte de toate de corelația dintre atmosferă și sinestezie. În chip ciudat, în zilele noastre au apărut lucrări excelente și temeinice despre atmosferă și sinestezie, dar numai referiri generale cu privire la corelația lor. Praxisul industriei kitsch trăiește de multă vreme din această constatare... Sistemul de comparații al poezilor reprezintă un inepuizabil tezaur pentru diferitele sinestezii. Să ne gîndim numai la atmosfera Zarathustra: «Aici te afli acasă și în largul tău... aici orice lucru se alătură cu dragă-lășenie cuvintelor tale și te măgulește: căci lucrurile vor să călărească pe această spinare. Orice comparație te conduce aici la orice adevăr». Se pare, așadar, că lumea noastră omogenizată ar fi — în termenii opticii — transparentă, și ar dobîndi — în termenii acusticii — rezonanță și sonoritate... Apropiată de considerațiile noastre este concepția potrivit căreia există o anumită supraalimentare sinestezică și că tocmai sub acest aspect kitsch-ul nu cunoaște opreliști”<sup>74</sup>.

Tendința de a solicita toate organele de simț, de a exploata posibilitățile oricărei acțiuni caracterizează în genere kitsch-ul. În epoca modernă, deosebirea față de vechile tipuri ale kitsch-ului este cel mult aceea că în condițiile manipulative posibilitățile de acțiune au crescut într-o măsură însemnată. Ceea ce denumeam deci maleabilitatea kitsch-ului și ceea ce Sonja Marjasch sem-

nala prin evidențierea legăturii dintre kitsch și jurnal decurge, în ultimă instanță, din natura internă a kitsch-ului. Această maleabilitate și mobilitate excesivă ca posibilitate originară a kitsch-ului se afirmă cu adevărat pe toate planurile abia în epoca noastră. De aceea considerăm caracteristic pop-art-ul despre care teoreticienii avangardismului observă în mod just că se ridică împotriva dezvoltării artistice a unui secol ca o tendință ce contopește în ea posibilitățile kitsch-ului și ale avangardismului, întocmai cum se întâmplă în decorațiile de interior moderne kitsch.

Cu și mai multă pregnanță se dezvoltă specificitatea acestei maleabilități ca o categorie fundamentală a esteticii kitsch în faptul că *funcția creațiilor nu mai contează deloc*. Ca tendință artistică, pop-art-ul a pornit de fapt de la compunerea de reclame, conștient fiind însă că reclamele supraréaliste abstracte nu satisfac nevoile maselor populare, că nu sînt destul de eficace. Posibilitatea de a obține efecte pe care o conține pop-art-ul este, în ultimă instanță, o posibilitate eclectică, dar nu în sensul obișnuit al eclecticismului, ci în sensul semnalat mai sus. Și întrucît arta a devenit, cu ajutorul diferitelor obiecte de artă aplicată, placate, afișe, reclame etc., o parte integrantă a străzii, deci a vieții de toate zilele, tot ceea ce a jucat cîndva un rol în viața de toate zilele sau în artă trebuie să apară în mod eclectic, dar de astă dată în mod independent de funcție.

Pentru cafea se poate face reclamă printr-un harem, deși nu consumarea cafelei este funcția primordială a haremului; o barbă lungă poate face reclamă pentru o lamă de ras, cu toate că pentru întreținerea ei nu este nevoie de lamă de ras, în timp ce cîteva figuri geometrice pot servi drept reclamă unei grădini zoologice, deși ele nu seamănă deloc cu un elefant. Orice este simbol și reclamă la orice, ba, mai mult, reclama poate deveni simbol. Este cu puțință ca farfurii dintr-un serviciu să reprezinte picturi din școala olandeză care, după caz, să fie stropite cu zeamă de tocană, dar se pot fabrica și textile pentru rochii, imprimate cu titluri și chiar fragmente de articole extrase din diferite ziare și reviste.

Și exemplele ar putea fi înșirate aproape fără sfîrșit. Se confecționează, de pildă, abajururi din etichete de

vinuri și șampanie, și, ca un revers, lămpi de masă din butelii de vin etc. Dar nu înmulțirea exemplurilor este esențial aici, ci faptul că în epoca manipulativă orice element decorativ se desprinde de funcția sa. Și acest proces, un proces kitsch specific, formează o pereche de contrarii cu un alt proces petrecut — foarte întemeiat — în arhitectură, unde accentuarea funcției nu era doar o lozincă avangardistă, ci anti-kitsch la artiști ca Frank Lloyd, Wright sau Gropius. Atitudinea anti-kitsch în arhitectura funcționalistă se îndreaptă, pe de o parte, împotriva minciunii, care construiește „palate rezidențiale”, adică deghizează niște blocuri de locuință în palate baroc, iar pe de altă parte ia poziție față de o altă minciună, și anume că arhitectura de masă, care face abstracție de funcțiile concrete, operează la fel cu categoria de frumos, după cum la timpul său un Borromini mai putea opera cu ea pe bună dreptate.

Dar concepția funcțională, care s-ar putea numi mai curînd organică (Wright utilizează acest termen) ne arată totodată că nu orice dezordine aparentă este kitsch. Este incontestabil că în decorativitatea care creează, de pildă, decorația unei camere de locuit pe baza înghițirii pe nemestecate a celor mai variate domenii ale vieții și făcînd abstracție de orice funcție își găsește expresia tendința nivelatoare a kitsch-ului. Observația exprimă un adevăr, îndeosebi atunci cînd într-o decorație ca cea amintită se găsesc aglomerate niște produse de masă ale manipulației ramificate.

Este însă cu totul alt fenomen modern acela cînd un individ încearcă — în parte cu lucru de mînă — să exprime prin intermediul decorației propriul său cerc de interese, pasiunea sa etc. în concordanță cu posibilitățile date. Deci, dacă își alege sau își confecționează cu un anumit gust — și nu îngrămădind unele peste altele niște produse ce se găsesc tocmai de vînzare în magazine — fie elementele decorative ale abajurului, fie alte obiecte de interior și le aranjează după propriul său gust, atunci imaginea de ansamblu poate să reflecte ceva din preocupările intime ale proprietarului. Decorațiile de tipul celor amintite pot fi o oglindă a lumii de pasiuni ale unui individ, a pozei lui de experimentare a multiplelor utilizări ale diferitelor materiale etc.

În același timp însă nu trebuie să pierdem din vedere că asemenea experimentări nu numai că sînt proprii și artelor aplicate moderne, dar constituie una dintre trăsăturile lor esențiale, și trebuie să subliniem din nou că *nu materialele folosite, ci conexiunea, respectiv lipsa ei dă naștere kitsch-ului*. De cele mai multe ori însă, manipulația modernă creează din tendințele spre gustul autentic și de exprimare a individului însuși o dezordine industrial preconcepută, a cărei caracteristică, expresie a manipulației, este kitsch-ul. Există aici cam aceeași relație ca între jocul de fotbal cu nasturi, ale cărui piese sînt adunate de copii, și jocul produs de fabrică, cu piese stilizate, avînd imprimat pe fiecare, chipul unui jucător. Și chiar dacă comparația nu e de domeniul esteticii, ea scoate în evidență esența problemei, anume caracterul original, respectiv manipulat al termenilor comparați.

Astfel mecanizată, sub formă de decorații, pătrunde suprafața lumii în apartamentele și în conștiința oamenilor. Scopul urmărit este camuflarea îngustării realității și a omului. În opoziție cu omul unidimensional, kitsch-ul modern vrea să ne convingă că omul este multilateral dimensionat, cîtă vreme în realitate nu omul, ci sortimentul de mărfuri și moda sînt multidimensionate. Așa ia naștere și în capitalismul modern o pseudoaură. După cum în cazul sexualității comercializarea sexului creează aparența că libertatea sexuală a atins un grad înainte necunoscut, că asistăm la un fel de revoluție sexuală, la fel se formează o pseudoaură modernă în toate domeniile vieții. Ea este încărcată de iluzii, cum ar fi iluzia libertății, a multilateralității, a bogăției de culori, himera posibilităților multiple de dezvoltare. În același timp pseudoaura vine în contradicție flagrantă cu ceea ce reprezintă însăși realitatea, căci aceasta este de fapt doar un mecanism înstrăinat. Și astfel artele mecanice și surrogatele de viață create de înstrăinare năvălesc în viață în cea mai desăvîrșită dezordine, iar omul-kitsch modern poate trăi în lumea sa îngustată cu aparența și credința multilateralității.

Cerințele pseudoaurei și ale pseudomediului determină apariția kitsch-ului și în alte forme, precum și stabilirea de legături și cu alte domenii ale manipulației decît sexul sau sfera emoțională. Se întîmplă astfel să se deghizeze

în haine istorice chiar și în condiții moderne, sau ca tocmai cele mai importante evenimente istorice să stea la baza lui. După cum am văzut, războiul de secesiune a constituit fundalul pentru romanul lui Margaret Mitchell, iar marea revoluție franceză îndeplinește același rol în romanul baronesei Orczy. Bineînțeles, de cele mai multe ori din fundalul istoric iese în cele din urmă un cadru de roman polițist, și nu o veritabilă evocare istorică. Și astfel mijloacele romanelor polițiste se combină cu ușurință cu soluțiile kitsch obișnuite. Dar romanul polițist își păstrează și aici funcția caracteristică atât pentru el, cât și pentru kitsch, ceea ce reprezintă trăsătura comună a amândurora.

Potrivit cerinței pseudoaurei, lumea trebuie prezentată în transparența ei nemijlocită, care se dezvăluie în romanul polițist după mai multe „încurcături“. În aparență, romanul polițist este contrariul kitsch-ului. Căci, examinându-l în mod superficial, vom vedea că ceea ce la început părea evident nu este deloc evident, în cursul acțiunii se creează mereu noi și noi evidențe, care sînt apoi rînd pe rînd infirmate pînă ce în cele din urmă se stabilește adevărul. (Nu are nici o importanță faptul că la Agatha Christie adevărul corespunde de obicei primei evidențe, în timp ce la alți autori abia celei de-a treia, a patra sau a cincea sau uneia cu totul noi.) În orice caz, una dintre particularitățile romanului polițist este aceea că vrea să descopere pe cale logică și numai pe cale logică adevărata cauză și desfășurare a unor evenimente misterioase, fără să țină cîtuși de puțin seama și de alți factori, mai ales psihologici. Sau ține seama de ei numai în măsura în care pot fi antrenați în jocul logic. Această trăsătură specifică a romanului polițist face cu putință ca să apară adesea alături de kitsch, cum se întîmplă, de pildă, în filmele lui Hitchcock.

Căci romanul polițist vrea să ne convingă că adevăratul mod de soluționare în realitate este simpla combinare logică. Autorul dispune față de cititor de avantajul că ține în mînă toate combinațiile posibile, poate ascunde momente pe care ulterior le dezvăluie, le scoate la iveală, poate încetoșa diverse corelații pe care le evocă ulterior, le face evidente. Și jucînd în felul acesta cu cititorul sau

cu spectatorul, îi dă impresia că în posesia unei bune capacități combinate el va fi în stare să se apropie de adevăr. Forța generatoare de pseudoaură a acestei credințe este evidentă. Firește, este vorba doar de o pseudoaură pur logică, și nimeni nu-și închipuie că ar putea fi folosită și la altceva decât pentru urmăriri și anchete penale. În contextul amintit însă, ea sugerează totuși că realitatea poate fi cuprinsă numai cu ajutorul combinațiilor logice, fără o cunoaștere istorică și psihologică mai amplă a situațiilor. Când kitsch-ul se asociază romanului polițist, ia naștere această transparență nemijlocită, complicată conștient, iar felul de a expune al kitsch-ului devine din ce în ce mai rafinat, deoarece elementelor kitsch obișnuite li se alătură și elementele romanului polițist, precum și faptele lumii manipulative.

Structura specifică a interferenței romanului polițist cu kitsch-ul este prezentată într-o formă satirică de unele romane ale lui Dürrenmatt. Printre ele se numără, de exemplu, cel intitulat *Făgăduiala*; un detectiv descoperă că înmulțirea cazurilor de crime săvârșite din sadism într-un anumit canton elvețian pot fi explicate prin starea patologică a unei persoane. El stabilește cu precizie împrejurările crimelor comise și construiește o situație care îl va atrage în mod necesar în cursă pe asasin; întinde cursa și se așază la pîndă. Ani în șir însă criminalul reușește să evite cursa ce i-a fost pregătită. Din punct de vedere logic, detectivul a procedat perfect; analiza lui se dovedește desăvîrșită și din punct de vedere medical și psihoterapeutic. Numai un singur lucru nu a luat în considerație: întîmplarea, anume că între timp criminalul murise. Dürrenmatt ne oferă aici satira tragicomică a principiului transparenței pur logice. Este suficient ca în acțiune să intervină un singur element și încă unul foarte real, și transparența logică se compromite într-o clipă. Tot așa cum și cel mai perfect construit automat de șah capabil să răspundă corect la orice mișcare, se încurcă de îndată ce partenerul său se reîntoarce la poziția inițială.

Dealtfel demascarea conștientă a naturii kitsch-ului formează obiectul și altor lucrări ale lui Dürrenmatt. Un exemplu ni-l oferă romanul său *Grec caută grecoaică*,



pentru care a scris două încheieri : una normală, searbădă, cealaltă idilică, redactată pentru uzul bibliotecilor de împrumut. Sfârșitul idilic șterge tot ceea ce Dürrenmatt a avansat pe planul conținutului de idei, al socialului și al esteticului transpunându-l dintr-o dată pe cititor într-o lume a împăcării de evidentă transparență, unde contradicțiile nu numai că pot fi împăcate, dar se și reconciliază în mod spontan.

Morala parodiilor kitsch ale lui Dürrenmatt (lucrări asemănătoare se găsesc și în literatura maghiară, ca, de pildă, *Ünő Ignác* de Fejes Endre) este aceea că romanul polițist și kitsch-ul devin din când în când fapte de viață, dar nu în virtutea simplei lor capacități de a acționa în direcția creării omului-kitsch nici pentru că omul-kitsch ar fi produsul condițiilor sociale, ci în sensul că cultura manipulată ale cărei componente sînt romanul polițist și kitsch-ul generează în ansamblul ei vieți kitsch.

Arta adevărată face și ca transparentă realitatea, cu deosebirea că prin aceasta nu se urmărește prezentarea problemelor ca fiind deja soluționate, ci, dimpotrivă, a caracterului lor nesoluționat. Kitsch-ul modern însă, operînd în genere mai rafinat decît cel din trecut, pune de fapt semnul egalității între transparență și rezolvare. Ceea ce mi-a devenit transparent, ceea ce am înțeles, *ipso facto* s-a și rezolvat. Din acest punct de vedere, kitsch-ul pare a fi dintotdeauna, dar mai cu seamă în epoca modernă rațional și se naște impresia că numai avangardismul ar fi în stare să acționeze împotriva kitsch-ului. Urmînd calea sa proprie, Kellerer ajunge foarte logic la aceeași concluzie :

„Nu e nevoie de o minte prea ageră pentru a ne da seama de incompatibilitatea dintre gîndirea scolastică și calculul relativității fundamentat din punctul de vedere al criticii epistemologice și al psihologiei (acesta din urmă reprezintă tocmai depășirea scolasticii). Dacă totuși oameni talentați și cu o gîndire instruită încearcă o astfel de unificare a ceea ce este incompatibil, demersul lor poate fi înțeles numai ca o sublimare în non-autentic, adică în kitsch. Presupun că atîta timp cît formarea caracterelor și a sensibilității necesare depășirii acestui gen de kitsch nu va deveni un principiu pedagogic general,

temporar vom avea de-a face cu o formă a kitsch-ului de menținere a vieții, ale cărei funcții corespund rolului îndeplinit de fotografiile în culori pentru mateloții solitari. O asemenea stare metafizică pendulantă nu poate fi însă durabil asigurată. Și în Occident generația viitoare a oamenilor de știință va ajunge la o imagine de ansamblu a lumii total relativistă. În asemenea împrejurări ar fi pentru prima oară posibilă zguduirea kitsch-ului ca putere mondială în sfera culturii noastre. Aspectul filozofic al dezvoltării impetuoase este relevat astăzi în primul rând de către unii reprezentanți ai existențialismului francez. Aici se constituie anumite forme ale trăirii, care, deși, deocamdată, fragmentar și unilateral, par totuși a jalona începuturile unei mișcări antikitsch<sup>75</sup>.

Ideea pe care o întâlnim la Kellner, și anume că ori existențialismul ca mod de viață este antikitsch, ori suprarealismul reprezintă pe plan artistic antidotul kitsch-ului, ceea ce pare de asemenea logic, nu-i aparține exclusiv lui, ci este frecvent vehiculată. Avangardismul stă într-adevăr la antipodul kitsch-ului, întrucât înfățișează lumea ca fiind netransparentă și în plus irațională. Dar raționalismul plat, superficial al kitsch-ului și iraționalismul avangardismului nu au semnificația unor contrarii veritabile, ci doar a unor pseudocontrarii, din punctul de vedere al esenței. Ceea ce nu înseamnă că în avangardism nu ar domina tendințele artistice. Numai că rezultatul final este identic în ambele cazuri, al avangardismului ca și al kitsch-ului, deoarece revolta fără scop a unuia — oricâtă simpatie ne-ar trezi — devine în lumea manipulativă o simplă completare a conservatismului celuilalt, adică al kitsch-ului.

Roland Barthes scrie despre romanul *Uoyeur* al lui Robbe-Grillet: „*Uoyeur*-ul este o carte care nu poate fi apreciată decât ca practică absolută a negației, iar aceasta are loc într-un mod atât de specific încât reușește să pătrundă în acea zonă extrem de îngustă, unde... literatura tinde, fără a reuși, să se distrugă pe sine însăși, și autodistrusă și autodistrugându-se, face parte din aceeași mișcare. Puține lucrări pășesc în această arenă mortală, romanul de față însă se numără probabil printre acelea care

contează. În situația socială a epocii contemporane, literatura nu poate fi în armonie cu lumea, adică nu poate păși înaintea lumii, decât comițând în mod continuu o sinucidere prealabilă”<sup>70</sup>.

Prin rîndurile de mai sus, Barthes exprimă tendința fundamentală a avangardismului modern sau a neoavangardismului ; or, din punctul de vedere al valorilor umane, această tendință nu-i este superioară kitsch-ului modern, sugerînd o pseudoaură și o pseudotransparență rafinată.

## KITSCH-UL ȘI MIJLOACELE DE COMUNICAȚIE DE MASĂ

Kitsch-ul *sweet* de la sfârșitul secolului al XIX-lea, de la Feuillet pînă la Ohnet, nu se putea sprijini încă pe mijloacele moderne de comunicație de masă — cinematograful, radioul, televiziunea. Ce-i drept, tradițiile *comics*-ului încep a se constitui prin anii 1830—1840, dar nici acest gen nu s-a bucurat pe atunci de o popularitate și o influență de masă ca în secolul al XX-lea. Kitsch-ul de tip nou al secolului al XX-lea, mai rafinat, mai puțin dulceag, avînd o întemeiere mai documentară sau chiar istorică, reprezintă o problemă mult mai mare pentru mijloacele de comunicație de masă, îndeosebi pentru cinematografie. În general, este vorba aici de fenomenul culturii de masă, cum este denumit el în literatura de specialitate de la Ortega pînă la sociologia modernă, și *despre raportul culturii de masă față de kitsch*.

Se poate observa că se ridică aici dintr-odată două probleme. Una o formează aprecierea generală a culturii de masă, negativă sub toate aspectele la autorii burghezi mai „subtili”. Iar din acest punct de vedere este cu desăvîrșire indiferent dacă se are în vedere cultura de masă în ansamblu, cum este cazul, de pildă, la Ortega, sau anumite manifestări, ceea ce poate fi ilustrat prin declarațiile anti-film ale lui Duhamel și ale altora. Esențial este că nivelarea culturii, cultura de masă provoacă inevitabil o scădere de nivel, ceea ce are drept consecință situarea cu necesitate a kitsch-ului în centrul ei. În felul acesta se pot, eventual, deosebi sferele de finețe diferite ale culturii, cum ar fi *high-brow*, *middle-brow* și *low-brow* (cultura de elită, cultura medie, cultura inferioară). Aceste trei nivele, respectiv amestecul lor în proporții corespunzătoare, determină, atît cantitativ, cît și calitativ, cultura care poate fi difuzată prin mijloacele de comunicație de masă. Punctul de vedere enunțat deschide

două posibilități : una este cea romantică anticapitalistă, care, în ultimă instanță, ia atitudine împotriva mijloacelor de comunicație de masă, considerându-le distrugătoare ale culturii ; cealaltă, în schimb, constă în acceptarea deplină a situației existente, în resemnare și deci în renunțarea la posibilitatea principială de dezvoltare a culturii, la recunoașterea contribuției active de orice fel a mijloacelor de comunicație de masă la evoluția artistică.

Dar cultura de masă însăși poate avea două accepții. Potrivit uneia ea este de fapt anticulturală, un factor pseudodemocratic, o barieră majoră în calea progresului. Cealaltă întrevește în cultura de masă noi perspective de dezvoltare a culturii. Prima afirmă deci că arta continuă să rămână chiar și în epoca culturii de masă accesibilă doar celor puțini (de pildă, Gillo Dorfles), în timp ce masele populare cad în mod necesar victime ale kitsch-ului. Potrivit celuilalt punct de vedere, cultura care s-a rupt de mase nu mai este în stare de altceva, în cele din urmă, decât de extravagante (aici se înșiră diferitele extreme avangardiste), pe când cultura de masă — și în cadrul ei chiar cerințele și tendințele kitsch — pot genera într-o formă sau alta noi posibilități culturale. Acesta a fost, de exemplu, miezul rațional al concepției lui Jdanov.

Pentru a putea cel puțin aborda aceste probleme dinlăuntrul culturii de masă, deci al culturii răspândite și sugerate și prin mijloacele de comunicație de masă, trebuie să facem în prealabil câteva „calculare suplimentare“ indispensabile. Înainte de toate dă de gîndit faptul că reproducerile artistice contribuie într-o măsură importantă la răspîndirea în mase a marilor creații de artă, iar pe de altă parte, la receptarea lor pasivă, lipsită de un caracter creator.

Problema e clară. Spre sfîrșitul secolului trecut, ca cineva să poată asculta o piesă pentru pian, aceasta trebuia executată atunci și acolo. Adică tînăra fiică a onorabilei case burgheze se așeza la pian și cînta *Für Elise* sau, într-o fază mai avansată, *Sonata Lunii*. Cineva din public trebuia să fi fost deci un muzician activ, să fi exersat îndelung, să fi trăit într-un mod personal bucată interpretată. Astăzi, în schimb, o

societate dintre membrii căreia nici unul nu a atins vreodată o clapă de pian, deschide aparatul de radio sau alege un disc și ascultă în interpretarea lui Richter sau a pianistei Fischer Annie bucata dorită. Obiectiv, interpretarea va fi, probabil, mult mai valoroasă. Nu însă și sub raport subiectiv, căci nu mai este vorba de un act creator, publicul nu participă la el în mod direct, oaspeții, mama, profesorul nu țin pumnii pentru domnișoara casei, ci recepționează pur și simplu, într-un mod cu totul pasiv.

Cu alte cuvinte, se pierde un moment foarte important al trăirii artistice : *hic et nunc*. (Folosim aici într-un sens cu totul diferit categoria aici și acum ca mai înainte în cazul kitsch-ului. Atunci ea semnifică particularitatea, efemeritatea, în timp ce în cazul artei ea înseamnă perenitate, originalitate în sens istoric universal.) Din punct de vedere artistic nu este deloc indiferent în ce loc este expus un tablou. De exemplu, fresca *Cina cea de taină* de Ghirlandaio nu poate fi pur și simplu scoasă din biserica San Marco și expusă, de pildă, în Muzeul de artă din Budapesta, căci în acest caz nu-i mai rămîne decît o parte din valoarea ei formală, în timp ce în producerea efectului artistic un rol important joacă și valoarea locală. Acest lucru este limpede pentru toți aceia care au văzut fresca lui Ghirlandaio în locul respectiv, unde alcătuiește o compoziție unitară cu peretele, printre volutele și arcadele care caracterizează din punct de vedere arhitectonic sala de la parter la Scuola San Marco. Sub raportul perspectivei, tabloul este o continuare a sălii, în afara căreia nici nu poate fi imaginat, sau dacă poate fi imaginat, el nu va mai fi același tablou. Dar acesta constituie doar un exemplu-limită. În general însă, orice operă de artă adevărată își are *hic et nunc*-ul său, iar arta expoziției constă tocmai în aceea de a face măcar plauzibilă posibilitatea unui aici și acum. De îndată ce picturile încep să fie răspîndite sub formă de reproduceri, *hic et nunc* se pierde la fel ca în cazul transmiterii unei piese de teatru la radio.

Foarte just observă Paul Valéry în legătură cu aceasta : „Asemenea apei, gazelor și curentului, care la o mișcare aproape imperceptibilă a mîinii noastre ne sosesc de departe în casă pentru a ne servi, la fel vom

fi aprovizionați cu imagini sau șiruri de sunete, care la o mică mișcare, la un semn al nostru își fac apariția sau în același mod ne părăsesc". Walter Benjamin comentează fenomenul în felul următor: „Chiar și în cazul celei mai desăvârșite reproduceri ne lipsește ceva: «aici» și «acum» al operei de artă, adică existența ei singulară în locul unde se află. Dar tocmai existența singulară a format cadrul procesului istoric căruia existența respectivă i-a fost supusă pe tot parcursul dăinuirii sale. Aici intră modificările intervenite de-a lungul timpului în substanța sa fizică, la fel ca și relațiile schimbătoare de proprietate al căror subiect îl putea forma. Urmele primelor pot fi evidențiate numai cu ajutorul unor analize fizice sau chimice care nu sînt aplicabile în cazul reproducerilor; urmele celorlalte formează obiectul unor tradiții a căror urmărire trebuie să pornească de la locul de baștină al originalului".

Benjamin are perfectă dreptate, dar uită de ceea ce pledează totuși pentru existența mijloacelor de comunicație de masă. Căci există anumite arte care prin natura lor reclamă reproducerea. Din această categorie fac parte, de exemplu, artele dramatice și muzica. Ambele jinduiesc după reproducere și sînt vii atîta timp cît sînt reproduse. Un roman sau o poezie trăiesc chiar dacă sînt numai tipărite, o piesă de teatru, în schimb, este moartă dacă nu e jucată.

Alta este situația pieselor dramatice care de la bun început sînt destinate de autor pentru a fi numai citite. Însăși rațiunea comunicației de masă rezidă în faptul că în zonele primare, ancestrale ale artei este deja prezentă o tendință spre reproducere. Ea exprimă totodată și năzuința de a antrena masele pentru a participa la crearea, trăirea estetică și interpretarea operei de artă.

Putem de aceea afirma că, în fond, cultura de masă nu este un fenomen modern — doar ca formă —, ci un fenomen străvechi al artei. Și oricine se pronunță pentru o cultură de elită rupe artificial arta de mase. Cele spuse nu rezolvă, desigur, dilema de adineauri. Dimpotrivă, o adîncesc în sensul că cultura de masă întemeiată pe reproducere atrage în sfera reproducerilor și opere de artă care prin natura lor lăuntrică nu sînt reproductibile. Am putea spune deci că lumea modernă prezintă arta

ca și cum totul în ea ar fi reproductibil, ca și când reproducerea ar constitui elementul vital al artei, identificându-se cu ea, cu alte cuvinte deci însușirea estetică a operei de artă nu ar cere eforturi.

Această tendință a artei moderne de masă se întâlnește cu kitsch-ul, cu imaginarea obținerii fără osteneală a cunoștințelor sau a plăcerilor. În schimb, cealaltă tendință, chiar dacă exclude kitsch-ul din sfera posibilităților artistice, cade în greșeala de a afirma că arta, fiind singulară și perenă, nu năzuiește spre autorepetare. Desigur, această autorepetare devine reproducere autentică numai dacă este permanent activă. În măsura în care este pasivă, ea este amorfă. Iată încă una dintre problemele artei transmise pe calea comunicației de masă care își așteaptă rezolvarea, principială și practică în lumea cotidiană a comunicațiilor de masă. Trecerea în revistă a acestor modalități de rezolvare ne-ar îndepărta însă de tema noastră, de aceea am dori să revenim la problema afinității kitsch-ului.

Situația creată nu poate fi analizată în mod corect decât dacă ținem seama de sensul multiplu al reproducerii artei. În primul rând, arta trăiește într-adevăr aici și acum; în al doilea rând, ea tinde într-adevăr către reproducere; în al treilea rând, reproducerea pasivă nu produce o emoție estetică identică cu arta originală; în al patrulea rând, reproducerea activă poate produce în anumite cazuri o emoție estetică mai puternică decât arta originală; în sfârșit, în al cincilea rând, reproducerea poate chiar falsifica emoția estetică originală, deoarece desființează una dintre condițiile cele mai importante ale reproducerii active: publicitatea.

Iată deci câte aspecte trebuie luate în considerare pentru a înțelege rolul deosebit al kitsch-ului în sfera comunicației de masă. Pe de o parte, arta poate ajunge cu ușurință la oricine, la fel ca muzica de flașnetă sau păretarul. În acest fel, arta pătrunde în același mediu ca și kitsch-ul. Totuși kitsch-ul este cel mai ușor și cel mai simplu transmisibil, căci natura sa înclină spre reproducerea pasivă, nu spre cea activă, trăită. Evidența, caracterul de loc comun al kitsch-ului, în orice timp și în orice situație, deci independent de timp și spațiu, sînt de o forță penetrantă. În schimb, arta, chiar și în formă



reprodusă, este într-un anumit sens totdeauna legată de spațiu, de timp și de ocazie. Kitsch-ul nu reclamă nici o pregătire, nici măcar conștiința că acum este vorba de altceva decît de viața de toate zilele. Arta, dimpotrivă, solicită o pregătire psihică prealabilă, chiar dacă nu ne schimbăm pentru a asculta la radio sau a urmări în fața micului ecran transmisia unei piese de teatru.

Antonina Kloskowska remarcă pe drept cuvînt că foarte des radioul are „numai un rol secundar, de fond. În astfel de cazuri, stimulii transmiși de el se opresc în pragul conștiinței. De regulă, ascultătorul alege în virtutea obișnuinței programele asupra cărora își concentrează atenția”<sup>77</sup>.

Spre deosebire de aceasta, opera de artă nu este potrivită pentru un asemenea rol subordonat. Ea poate îndeplini numai rolul principal. Degradată la rol secundar sau asociat (de pildă vizionarea unei piese de Molière paralel cu spălatul picioarelor), opera de artă nu mai impresionează în virtutea calității ei artistice, ci numai în manieră kitsch. Așa se explică rolul deosebit de important al kitsch-ului în sistemul mijloacelor de comunicație de masă, într-atît încît o bună parte a producției cinematografice este înclinată spre kitsch, programele de televiziune sînt de asemenea nu rareori mai aproape de kitsch decît de artă, iar programele de radio sînt și ele împînzite de produse kitsch.

Ar fi însă nedrept să căutăm cauza virulenței kitsch-ului în mijloacele de comunicație de masă. Concluzia contrară se sprijină nu numai pe faptul că, de pildă, în America în primii ani ai deceniului al șaselea producătorii de filme pentru televiziune reprezentau tocmai în opoziție cu Hollywood progresul, ținuta artistică (această mișcare a produs filmul *Marty*), sau că unii oameni de artă, ca, de exemplu, Dürrenmatt, pornind de la teatrul radiofonic și cu ajutorul radioului, s-au angajat pe un drum care a însemnat o contrapondere serioasă față de teatrul boulevardier. Dacă ne gîndim bine, ceea ce contrazice cel mai mult punctul de vedere exprimat este faptul că programele sau materialele transmise prin mijloacele de comunicație de masă pot cel mult „substitui”, eventual manipula gustul comun, dar nu se pot rupe complet de universul de gusturi caracteristic ascultătorilor, cititorilor lor etc.

Deci însăși lumea gusturilor este kitsch, sau, altfel spus, kitsch-ul joacă un rol important, deși contradictoriu în sinul acestei lumi. În cele ce urmează, dorim să stăruim pe scurt asupra cauzelor care au dus la situația înfățișată.

Printre trăsăturile obiective ale existenței sociale care determină nevoia de kitsch se numără și influența considerabilă exercitată de mijloacele de comunicație de masă. Dar aceasta nu reprezintă decît o parte a existenței cotidiene. Una dintre particularitățile existenței moderne este aceea că mase uriașe sînt puse zi de zi în situații și în fața unor sarcini noi. Un exemplu îl constituie migrația de la sat la oraș, începînd cu ultimele decenii ale secolului trecut și primele decenii ale secolului nostru. În consecință, cultura de tip rural este înlocuită de cultura de tip urban. Pe de altă parte, în zilele noastre — datorită dezvoltării tehnicii și a mijloacelor de comunicație de masă —, însuși satul devine mai asemănător orașului ca acum cîteva decenii. Prin urmare are loc o transformare culturală extrem de rapidă și în proporții de masă, ceea ce întrerupe în mod necesar, pentru individ și familie, continuitatea dintre vechile obiceiuri întipărite și cultura modernă. Această ruptură și distanțare uriașă între sfere de existență diferite atrage după sine începutul unei predominări a formelor accelerate și comode ale asimilației culturii urbane, iar dintre informații devin interesante mai ales acelea care propagă specificul, caracterul înfricoșător sau, dimpotrivă, atractivitatea, plăcerile noii lumi orășenești. Această uriașă mișcare socială produce astfel în chip necesar un anumit tip de kitsch al secolului al XX-lea, reprezentînd o cerință a acelor care ajung de la sat la oraș, dintr-o formă de existență în alta.

Cu alte cuvinte, cele de mai sus întăresc convingerea potrivit căreia kitsch-ul este un produs tipic al capitalismului, dar nu pentru că acesta dezvoltă mijloacele de comunicație de masă, ci fiindcă dă naștere unei asimilări anorganice și de aceea carențiale a noii culturi, precum și unei pseudocompensări a ei — kitsch-ul. Așa se explică, după cum am mai analizat, și rolul important al viziunii exotice în kitsch, influența considerabilă exercitată asupra lui de costumația istorică. Asimilarea deficitară caută peste tot distanțe: fiind ea însăși neplăcut

distanțată de realitate, caută să-și transpună situația într-o perspectivă plăcută. Perspectiva este deci însuși exotismul, depărtările inaccesibile, miraculoase, în timp ce viața cotidiană se mecanizează complet într-un mod cu totul străin de om. Problema constă deci nu în aceea că masele se culturalizează, ci în faptul că în dezvoltarea lor culturală se produc inevitabil rupturi uriașe, iar kitsch-ul are misiunea de a arunca punți peste ele.

În mod corespunzător, kitsch-ul oferă un pseudoistorism. Balázs Béla remarcă în mod just că, periodic, anumite tipuri de filme se produc în serie și explică fenomenul prin aceea că în astfel de cazuri casele de filme contează pe efectul sigur al temei. Acesta e aspectul economic al problemei. Celălalt aspect este acela că asemenea serii de filme dau naștere unei anumite pseudo-continuități. Vom da imediat și un exemplu la care se referă și Balázs Béla: filmele seriale despre caracterul *gemütlich* al Vienei. Iată cum caracterizează Balázs Béla situația:

„În tematica sa, filmul ține seama de această stare de spirit anticapitalistă a micului burghez. Dar o îndrumează într-o direcție neprimejdios reacționară prin aceea că flutură în fața ochilor spectatorului stările de lucruri din perioada capitalismului timpuriu, când nu se cunoștea încă «mecanizarea fără suflet» a civilizației moderne.

Astfel de considerente au stat la baza serii de filme germane despre buna și senina Vienă patriarhală de pe vremea lui Schubert, unde nu se cunoștea încă ritmul mașinilor și — zice-se — nici spiritul mercantil, unde inima și sufletul, atmosfera și muzica, visarea și dragostea făceau plină viața. Timp de doi ani a ținut torentul de filme sentimentale despre Viena, unul după altul. Viena a devenit simbolul unei lumi fericite, dispărute”<sup>70</sup>.

Balázs Béla are perfectă dreptate în ceea ce privește caracterizarea efectului social al kitsch-ului, în cazul de față al filmelor despre Viena. Dar trebuie să adăugăm că filmele respective au fost turnate nu numai pentru că se străduiau să prezinte — în contrast cu lumea mecanizată — o lume falsă, senină și lipsită de griji, ci și fiindcă încercau să înfățișeze măseler ce se îndreptau spre centrele urbane Viena ca oraș, și în genere metropola modernă, de asemenea manieră încât să o simtă a lor

și să și-o asimileze istoricește sub semnul unei pseudocontinuități. Această luare în posesie care se realizează astfel cu multă ușurință, în cazul de față prin intermediul filmului (sau a radioului, iar în zilele noastre și a televiziunii), ne arată limpede că nașterea kitsch-ului nu se datorește „prostului gust” al oamenilor, al maselor populare, ci faptului că el oferă cea mai lesnicioasă posibilitate ca, umplînd aparent golul dintre cultura veche și condițiile actuale de existență, o cultură modernă să poată fi asimilată.

La această dificultate se mai adaugă și aceea că mijloacele de comunicație de masă au în primul rînd un caracter informativ. Cu un alt prilej, scriind despre film, am dedus caracterul său de artă modernă din ceea ce constituie o latură importantă a acestui proces. Am scris: „Nevoia de film nu se poate forma atîta timp cît cea mai numeroasă clasă socială a populației este țărănimea, care, pentru munca sa zilnică, pentru traiul său, pentru integrarea sa în societate are nevoie numai în anumite puncte de cunoașterea concretă a societății. Gospodarul individual n-are nevoie să știe ce se ascunde în spatele vorbelor rostite. Cu alte cuvinte: atîta timp cît mase de oameni vor trăi într-o comunitate relativ slab încheată, care nu se întemeiază pe procesele moderne de muncă și diviziunea modernă a muncii, o asemenea cerință nu se formează, deoarece nu a devenit o trebuință zilnică.

Situația se schimbă însă atunci cînd capitalismul transformă vechiul mod de trai și creează noi situații, noi forme de existență pentru masele populare. Capitalismul organizează mase uriașe în întreprinderile industriale, sudîndu-le în colectivități. În întreprinderi, oricine vrea să-și îmbunătățească sau pur și simplu să-și păstreze condițiile de muncă și de viață, are nevoie de cunoașterea oamenilor în sensul amintit. În acest moment devine o cerință de masă ca oamenii să poată privi înapoia cuvintelor rostite, a evenimentelor care se desfășoară nemijlocit sub privirile lor” 79.

La această cerință de cunoaștere a oamenilor se adaugă uriașa cerință de informații caracteristică epocii moderne în general, satisfăcută de mijloacele de comunicație de masă. Atunci cînd oamenii sînt asaltați de

cantități impresionante de informații, printre care se numără și creații artistice, este necesar ca din punct de vedere psihic acestea din urmă să apară ca posedând în primul rînd sau exclusiv o forță informativă. Într-adevăr, conținutul informațional direct al știrii că o femeie a născut doi copii la un interval de 29 de zile este mult mai mare decît al dramei care ne informează că la Verona doi tineri din două familii dușmane s-au îndrăgostit, apoi, ca urmare a acțiunilor ostile, s-au sinucis. În ceea ce privește piesa, adică *Romeo și Julieta*, informația „de a se fi întîmplat” este neesențială, în schimb tot restul extrem de important. În primul caz, dimpotrivă, decisiv este tocmai faptul că evenimentul a avut loc sau nu. Transmisiunea televizată despre asasinarea președintelui Kennedy este semnificativă înainte de toate pentru că crima s-a comis în realitate. Dacă însă televiziunea ne informează despre istoria lui Tartuffe și Orgon, n-are nici o importanță dacă ea s-a întîmplat într-adevăr și dacă a fost așa sau altfel.

Astfel ia naștere pe plan psihic un amestec sui-generis, căci mijloacele de comunicație de masă ne informează despre ceea ce s-a petrecut așa, dar și despre ceea ce nu s-a petrecut așa. În felul acesta între fapt și non-fapt se deschide o sferă unde non-faptele sînt percepute mai degrabă ca fapte, și invers. Este tocmai sfera pe care o exploatează așa-numitele piese documentare, fie în teatre, fie pe calca mijloacelor de comunicație de masă. Oricum, această sferă oferă posibilitatea de a recepta evenimentele vieții publice ca un fel de poezie, iar arta ca un fol de istorie, ceea ce creează teren favorabil soluțiilor kitsch.

Dealtfel, aceasta e tactica comunicațiilor de masă, ca și a oricărui kitsch care se menține la nivelul bîrfeliilor. Despre mari artiști (pentru a-i face „muritori”) apar reportaje, biografii, relatări privind viața lor intimă etc. Despre marile personalități istorice sînt puse în circulație și prezentate drept cele mai noi bîrfeli scornite în urmă cu mii de ani, iar în lipsa lor la Herodot sau la Plutarh ele pot fi inventate, și astfel la o șuetă, adică la nivel de informație cotidiană, se discută despre politică, despre istorie, despre științe și arte. Repetăm, răspunderea pentru toate acestea nu o poartă comunicațiile de masă. Ele

profită cel mult de posibilitățile oferite pe plan social kitsch-ului. Răspunzătoare nu este nici cultura de masă, ci cerința asimilării extrem de rapide a noului mediu cultural, fenomen exploatat de kitsch și de diferite manipulații.

Este evident că nu poate exista o identitate între cultura în cadrul masei informaționale difuzată prin mijloace tehnice și cultura sau arta care a acumulat și a transmis de-a lungul secolelor valorile estetice nici sub raportul nivelului, nici al orientării obiective sau al recepțării ei subiective. Tot atât de evident este și faptul că, în ansamblul vieții moderne, artizanatul joacă *un rol mult mai important* decât în trecut, nu numai fiindcă în trecut — dacă ne gândim la exemplul unor artizani ca Benvenuto Cellini — artizanatul nu s-a desprins net de totalitatea artei, ci în primul rând din cauză că azi el satisface nemijlocit nevoi de masă. Din acest punct de vedere am putea spune că tehnicitatea industrială din zilele noastre înseamnă totodată și un grad înalt de dezvoltare a artizanatului, dacă nu calitativ, cel puțin cantitativ.

Tocmai de aceea cultura difuzată prin mijloacele de comunicație de masă ființează, în general, nu în sfera artei, ci de fapt în sfera *industriei artistice*, asemănătoare artizanatului. Aceasta nu numai pentru că beneficiază de condiții industriale, dar și fiindcă condițiile spirituale și psihice amintite îi orientează spre această sferă pe lucrătorii și creatorii din domeniul mijloacelor de comunicație de masă, precum și publicul respectiv.

Nu este locul să vorbim aici despre artizanatul sau despre industria artistică moderne. Vom aminti numai că — așa cum just a arătat Georg Lukács în *Specificul esteticului* — categoria artizanatului nu este *esteticul* în desfășurarea lui plinară, ci *plăcutul*. A place — iată cerința minimă formulată față de orice creație difuzată prin mijloacele de comunicație de masă. Bineînțeles, plăcutul are o dublă deschidere: spre artă și spre kitsch. În măsura în care este o propedeutică, o pregătire pentru artă, o propagandă a artei, el îndeplinește o funcție utilă și pozitivă. În măsura însă în care înlocuiește arta și elimină orice activitate, se produce și efectul cel mai dăunător, efectul kitsch la superlativ.

Hannah Arendt, de pildă, este conștientă de caracterul industrial-artistic despre care aminteam, cînd scrie : „Societatea de masă... caută nu cultură, ci divertisment, iar societatea își însușește produsele oferite de industria distractivă la fel ca și pe celelalte mărfuri de consum”<sup>80</sup>.

Consumul acesta implică, bineînțeles, caracterul de produs industrial, ceea ce degradează arta fie la statutul de simplă marfă (aici putînd fi inclus și kitsch-ul), fie indică o marfă aparte, un produs artizanal sau industrial-artistic pe care îl consumăm, firește, ca orice alt produs artizanal.

Din viața de toate zilele face parte și distracția sub cele mai diferite forme, ori că se realizează prin intermediul radioului, al televiziunii sau al cabaretelor, ori prin acela al revistelor ilustrate. Explicația constă nu numai în aceea că ea caută să umple golul despre care am vorbit, ci și în faptul că omul are nevoie și de divertisment. Dar de îndată ce ea încetează de a mai distra și aspiră la rolul de a suplini arta, de a-i se substitui, de a-i servi drept corespondent adecvat etc., deci de îndată ce încearcă să sugereze că reprezintă cea mai înaltă expresie a anumitor comunități, convingeri și sentimente existente înăuntrul societății sau, folosind cuvintele lui Benjamin, atribuie lumii în chip mincinos o aură, efectul ei se transformă neîntîrziat într-un efect tipic de kitsch. Ea creează impresia că ar constitui o tranziție culturală, morală și afectivă autentică între diferite lumi de trăiri, deși nici vorbă nu poate fi de așa ceva. Caracterul kitsch se manifestă aici într-un act special de făurire a pseudoarei.

Particularitățile amintite ne arată cît de primejdioasă devine situația datorită tendințelor de nivelare a mijloacelor de comunicație de masă. Analiza lui Arendt se dovedește justă și în acest caz. „(Operele de artă. — *H.I.*)... își schimbă natura numai atunci cînd obiectele înseși sînt transformate, scurtate, condensate, prelucrate în kitsch în scopul de a le face bune de vînzare în masă, pentru care altfel ar fi nepotrivite”<sup>81</sup>.

Intrucît este foarte frecvent (să ne gîndim numai la *Iluzii pierdute* în manieră Jean Cazeneuve sau la *Războiul celor două roze*, extras din piesele lui Shakespeare și transformat în dramă istorică de groază), fenomenul dă

serios de gîndit. Într-adevăr, operele clasice înseși devin în anumite cazuri apte pentru a fi integrate după o „prelucrare” corespunzătoare în circuitul industriei distractive căreia, de altfel, nu-i aparțin. Pe de altă parte, poate avea loc, deși mult mai rar, fenomenul invers, de ridicare în sfera esteticului pornindu-se de la industria distractivă. De aceste fenomene de nivelare trebuie să ținem seama îndeosebi cu prilejul analizei influenței mijloacelor de comunicație de masă asupra răspîndirii kitsch-ului.

Cadourile de bîlci și turtele dulci de odinioară nu erau, de regulă, mai puțin kitsch ca „darurile de bîlci” ale societății de consum, ceea ce, chiar dacă nu îndreptățește optimismul, ne ferește cel puțin de un pesimism unilateral. Problema constă nu în comparația formală, ci în confuzia valorilor, căci despre cadourile de bîlci de odinioară toată lumea știa că sînt cadouri de bîlci, cele actuale însă sînt considerate fiecare cîte un Tolstoi sau un Mikszáth. De aceea adaptările — făcînd abstracție de cazurile excepționale, cum ar fi filmele lui Laurence Olivier turnate după piesele lui Shakespeare (*Richard al III-lea*, *Henric al VIII-lea* și, mai mult sau mai puțin, *Hamlet*) — sînt din acest punct de vedere mai degrabă dăunătoare decît utile, deoarece nu ne îndrumă spre operele originale, ci par a le înlocui.

Ceea ce se întîmplă azi cu nivelarea în mașinăria comunicațiilor de masă există deja parțial ca tendință în teatrul boulevardier. Nivelarea este foarte bine ilustrată de Claude Roy prin cazul lui Marcel Achard. „Ilustrul autor al piesei *Patate* a declarat cu cea mai mare seninătate: «aș prefera să fiu Feydeau decît Sartre, dar ceea ce sînt îmi ajunge». Și chiar dacă Marcel Achard se laudă și «caută să facă mină bună», rezultatul este că activitatea sa actuală în ale literaturii ni se pare insuficientă, tocmai acolo unde el o găsește satisfăcătoare, iar Sartre ne umple de admirație fiindcă el scrie în mod vizibil pentru a umple un gol, conștient că încercarea lui este zadarnică”<sup>82</sup>.

Pentru moment, din punctul de vedere al analizei concrete, este fără importanță în ce măsură Claude Roy are dreptate în aprecierea lui Sartre sau a lui Achard. (Noi credem totuși că în esență el are dreptate.) În schimb, este interesant că și la Marcel Achard, acest autor dra-



matic cultivat, se remarcă acea tendință a nivelării pe care am definit-o ca unul dintre simptomele cele mai specifice și mai periculoase ale epocii moderne. Achard ar avea, desigur, dreptate dacă ar accepta și ar apăra divertismentul exclusiv ca o sarcină personală, dar îndărătul cuvintelor sale se ascunde tendința care recunoaște industria distractivă drept obligația de căpătii a artei scenice.

Dar acesta nu este singurul fenomen nivelator. În filmul *Totul pentru Eva* al lui Mankiewicz apare, poate, și mai evident străduința de a amesteca diferitele valori. În legătură cu aceasta, Guido Aristarco remarcă în mod just: „Este cel puțin discutabil ceea ce Bill, «cel mai de seamă și cel mai curajos regizor» de pe Broadway îi spune Evei: «Totul este teatru. Unde e numai vrăjitorie, public și fantezie, este deja teatru. Teatru e și ciroul ca și baletul. La fel și Micky Mouse și Shakespeare, Duse și Vitéz László». Lloyd, scriitorul «pomenit cu atît mai des în cercurile artistice cu cît are mai mulți bani», compune piese croite pe măsură cu titluri semnificative, ca: *Amintiri* sau *Orizontul gloriei*. „Marele” Addison de Witt (în figura căruia parcă l-am recunoaște pe renumitul critic new-yorkez George Jean Nathan), cel «indispensabil vieții teatrale», care «trăiește pentru teatru ca un preot pentru credința sa», acest «mare» Addison, în loc să vorbească, perorează mereu despre altceva. («Ar fi o gravă greșeală să batem mereu toba, dar ar fi o greșeală nu mai puțin gravă dacă n-am bate-o deloc»). Iar dacă vorbește, spune banalități. chiar dacă au uneori o notă de zeflemea ironică («O oază a civilizației în pustiu! Californiei?», «Această eleganță izbitoare îmi sugerează că aveți o doamnă ca musafir.», «Angelic, am spus? Nu e o eroare! Doar și Lucifer a fost un înger!»)<sup>89</sup>.

Exemplul lui Aristarco pune în lumină că, pe de o parte, confundarea valorilor, asimilarea teatrului cu ciroul a lui Micky Mouse cu Shakespeare este un fapt al lumii moderne, iar pe de altă parte critica, cu eleganța sa paradoxală, ba chiar prin paradoxurile și falsele sale spirite, este și ea un factor generator al aceluiași proces de amestecare pe care mijloacele de comunicație de masă îl promovează prin însăși natura lor. Deci nici aici nu

mijloacele de comunicație de masă declanșează procesul negativ, ci cel mult îl amplifică sau îl exprimă.

Așadar, toate fenomenele care se află în legătură cu cultura kitsch modernă pot găsi o nouă sferă de mișcare în comunicațiile de masă, fie dezvoltându-se în continuare în propria lor direcție, fie primind impulsuri noi care adâncesc caracterul lor de kitsch. Tot aici trebuie să vorbim despre încă un fenomen în genere caracteristic pentru kitsch și în care comunicațiile de masă sînt fără doar și poate de conivență cu kitsch-ul. Acesta este corespunderea la cerințe, la „așteptări“.

Iată una din cauzele pentru care cercetarea opiniei publice se dezvoltă pretutindeni în jurul organelor de comunicație de masă, deoarece aceste organe doresc să corespundă așteptărilor. Căci consumatorul de kitsch nu vrea surprize. El a cumpărat o carte. Pe copertă o pereche tînără, elegantă, lustruită, lăcuită, domnul cel puțin în smoking, domnișoara cu o cunună de lămîiță, în consecință el așteaptă ca romanul să se încheie cu căsătorie, iar fata, neprihănită, să aibă dreptul moral de a purta cununa. Dacă însă cumpără o carte al cărei titlu sau ilustrație pe copertă îi promite un asasinat sau un viol, se așteaptă de asemenea ca acestea să se întîmple și, dacă se întîmplă altceva, de pildă oamenii, în loc să ucidă, ferit-a sfîntul, mai și gîndesc, cumpărătorul nostru se simte profund dezamăgit.

Acest caracter de „așteptare“ al kitsch-ului este unul din simptomele conservatismului său, al faptului că vrea să invoce mereu amintirile „dulci“ ale unor epoci apuse. Deoarece în privința lor el știe cu precizie pe ce poate conta. Dar *Noaptea, pe acoperișul omnibusului* sau șlagărele din anii '30 satisfac nu numai asemenea cerințe, ci corespund și iluziei luării istorice în posesie a metropolei. În felul acesta, amintirile nostalgice de azi transmise prin mass-media sînt foarte bine venite.

Kitsch-ul își păstrează atributul nostalgic și atunci cînd este destinat în mod special tineretului. Pe de o parte, kitsch-ul mizează totdeauna pe curba descendentă a modei, iar pe de altă parte pe modele precedente. De aceea nu este de mirare dacă cercetarea opiniei publice constată că gustul comun funcționează permanent sub semnul diverselor nostalgii. Desigur, rolul lor primordial este acela

de a facilita retrăirea marilor emoții legate de schimbul sau de transformarea culturilor pe care kitsch-ul le depășește în chip fals. Nu trebuie, bineînțeles, să uităm că schimbările amintite au loc nu numai în proporții de masă, dar și pe generații. Intrarea cîte unei generații în procesul muncii, integrarea ei în viața socială poate de asemenea provoca zguduri serioase, și în foarte multe cazuri e mai ușor, mai simplu să le trăiești la modul kitsch decît prin conștientizarea autentică a situației, a capacităților etc. ale individului. Astfel că în foarte multe cazuri nostalgia se orientează toomai spre această perioadă. De aceea și este nevoie de cercetarea opiniei publice, deoarece oamenii pot fi deviați de la reacția kitsch numai dacă datorită analizei fenomenul va fi perceput conștient. De aceea cercetarea opiniei publice poate fi folosită în scopuri manipulative, dar și în interesul unei orientări nonconformiste și corecte.

Nu vrem însă să subestimăm prin cele arătate nevoia de repetare. Foarte frecvent ea reprezintă realmente împlinirea vechiului proverb latin și devine *mater studiorum*. Audierea repetată a bucăților muzicale poate aprofunda cunoașterea unor opere de artă, iar capacitatea de a ne dezvălui mereu aspecte noi formează unul dintre criteriile artei clasice. În acest sens repetarea constituie și un punct de reper, un punct de plecare sigur în receptarea altor re-cunoașteri sau valori. Există însă și reproduceri care sînt audiate sau vizionate nu pentru că oferă ceva nou, ci exclusiv pentru a retrăi la modul nostalgic și mecanic ceea ce a fost deja cunoscut, știut, simțit. Așa ia naștere mentalitatea kitsch.

Foarte bine caracterizează această mentalitate Eric Knight în istorioara sa *Toși yankeii mint* din volumul intitulat *Minunata viață a lui Tom Small*. În ea, Mr. Smith sosește din California de sud într-un sat englezesc. El povestește că în patria lui cresc portocale, dar publicul din cîrciuma engleză consideră portocalele drept un privilegiu al Spaniei. Mai aduce vorba și despre circulația de pe șosele, despre poduri etc. Cînd bietul de el e cît p-aci să fie luat la bătaie pentru că nimeni nu se îndoiește că minte, este nevoit să istorisească despre lumea cow-boy-lor și a indienilor, satisfăcînd astfel „așteptările“ auditoriului său.

„Începu să vorbească repede și plastic despre America, și din desorierea lui prindea contururi orașul unde zi și noapte șuieră gloanțele *gang* \*-urilor. Se vedea parcă ultima stradă de la marginea orașului și pe ea ultima casă, iar mai departe se întindea preria fără poteci, unde mugește bizonul, călărește cow-boy-ul și stau la pîndă pieile roșii. Cînd isprăvi, se uită în jur. Toți din cîrciumă îl ascultau. Oamenii se strînseseră tăcuți în jurul lui. Chelnerița își sprijinea vrăjită coatele de tejgheaua barului.“

Iar la sfîrșit oamenii își iau astfel bun rămas de la Mr. Smith :

„La revedere, bătrîne. Ne-am distrat de minune. Vreau să-ți spun însă că pe mine nu m-ai tras pe sfoară cu bazaconiile alea de la început. Află că mergem și noi la cinema și știm cum arată America aia adevărată. Și apoi am auzit cu toții ce mincinoși sînt yankeii pînă la unul...”

— Asta cam așa e — spuse Mr. Smith, cercetîndu-și conștiința —, am mai spus și eu cîteva minciuni.

— Ce să-i faci, asta-i un fel de obicei la voi — cei de peste ocean — spuse Jam.

— Dar lucrul principal e că în cele din urmă tot ne-ai spus adevărul“.

Ceea ce Eric Knight reușește să releve perfect este ~~esența~~ atitudinii kitsch, caracterizată mai înainte. Omului-kitsch nu-i place să i se submineze părerile, gîndurile, închipuirile. Dimpotrivă, îi place ca ele să-i fie întărite, să i se confirme neîncetat că numai cunoștințele sale sînt valabile, că concepția sa este cea justă, că ideile sale sînt cele adevărate. Tot ce vine în contrazicere cu ele este considerat minciună, în schimb ceea ce le confirmă este, firește, purul adevăr. Sub anumite aspecte, chiar și oameni relativ inteligenți devin foarte frecvent victime ale atitudinii amintite atît în viața de toate zilele, cît și în artă. Și în acest sens schematismul, de exemplu — chiar dacă din punct de vedere stilistic sau ideatic nu a fost întru totul primitiv —, a îndeplinit integral funcțiile kitsch-ului.

Corespunderea la așteptări ca fenomen kitsch face necesară reproducerea nostalgică. Reproduserile și repetările nu sînt însă totdeauna nostalgice. Nici măcar atunci cînd este vorba de evocarea unor șlagăre sau chiar a

\* Bandă (engl.). — *Nota trad.*

muzicii de flașnetă. Atmosfera unei epoci, proiecția specifică a problemelor sale pot fi redată și studiate și prin intermediul kitsch-ului, căci șlagărul *Totul se sfîrșește odată...* din timpul celui de-al doilea război mondial a fost în felul său expresia unei epoci, mai precis a universului sentimental al epocii respective. Problema e numai dacă evocarea este sau nu nostalgică. Iar aceasta nu este o chestiune de program sau de detaliu de program. Ea se poate aprecia numai ținîndu-se seama de totalitatea programelor și de intonația generală a mijloacelor de comunicație de masă. Ținem să subliniem faptul pentru a evita orice neînțelegere. Pentru că luarea în considerare a totalității programelor este nu numai necesară, dar constituie și o problemă de bază. Dar acest lucru nu afectează întru nimic constatarea că mijloacele de comunicație de masă manifestă într-adevăr o afinitate față de kitsch. Or, tocmai prin conștientizarea și luarea corespunzătoare în evidență a acestei afinități pot deveni mijloacele de comunicație de masă baze importante ale luptei practice împotriva kitsch-ului. Aici am sublinia momentul *practic*, convinși fiind că nimic nu este mai puțin eficace decît ceea ce se cheamă în mod obișnuit *ofensiva frontală împotriva kitsch-ului*. Efectul ei parțial este certarea spectatorului, a auditoriului etc. pe motiv că s-a transformat în admirator al kitsch-ului, ofensîndu-l astfel și făcîndu-l să se simtă angajat față de kitsch. Pe de altă parte, ca orice așa-numită ofensivă frontală în cultură, acțiunea ei nu se face simțită tocmai asupra acelor pe care îi vizează. Astfel teoreticianul, artistul, presa sau orice alt mijloc de comunicație de masă va putea lua atitudine împotriva kitsch-ului numai cu condiția ca în același timp să pună în mișcare o întreagă industrie distractivă, asigurînd astfel saltul sau pregătind trecerea spre o sferă estetică situată dincolo de plăcut. Așa va lua naștere un curent pozitiv, care, firește, nu va fi mai tributar nostalgiilor kitsch, distanțîndu-se totodată de orice snobism pseudointelectual.

Analiza naturii kitsch-ului a dezvăluit faptul că, pe de o parte, el este legat de concepția păturilor de filistini comozi în condițiile capitalismului dezvoltat, iar pe de altă parte „înlesnește” asimilarea unei culturi noi, trăirea ei istorică de către aceia care trec printr-o criză culturală puternică. De aceea putem afirma că kitsch-ul constituie în întregime un fenomen modern și are, ca atare, o semnificație deosebită, joacă un rol sporit în manipulația modernă.

Sesizînd în mod just acest fapt, Herbert Marcuse scrie : „În domeniile înalt-dezvoltate ale civilizației industriale, care constituie în perioada actuală modelul culturii, productivitatea sistemului existent amplifică și satisface nevoile maselor populare pe calea unei dirijări totale, îngrijindu-se ca trebuințele individului să fie de o asemenea natură încît să asigure veșnicia și consolidarea sistemului. Aceasta disimulează baza rațională a schimbării calitative și totodată și pe aceea a înstrăinării culturii de civilizație”<sup>84</sup>.

Marcuse vede deci limpede că situația socială capitalistă modernă reprezintă din toate punctele de vedere o bază prielnică pentru kitsch tocmai datorită caracterului său disimulator. Această disimulare, după cum am mai arătat, se întemeiază în mare măsură pe așteptările sociale. În timp ce arta adevărată oferă în general insolitul, frapantul, uluitorul chiar, kitsch-ul caută mereu să ofere ceea ce se așteaptă sau, poate, se pretinde, fără să-i pese dacă uneori, amestecat cu pornografia, revoltă o anumită parte a filistinilor. De revoltat poate că revoltă, dar în nici un caz nu vrea să tulbure, revenind neîncetat la ideile, imaginile și sentimentele stereotipe care într-o

primă aproximație fac viața filistinului confortabilă, scutindu-l de povara grijilor și a ideilor.

Acest caracter de „așteptare” își găsește confirmarea deplină în aceea că nu numai kitsch-ul travestit în opere de artă sau consumat sub forma unor produse de artizanat câștigă adesea popularitate, dar din când în când chiar și un curent filozofic sau altul. Firește, aici nu este vorba de vreo filozofie sau despre idei autentice, ci de apariția într-o formă cvasifilozofică a unor șiruri de idei și reprezentări corespunzătoare așteptării. Se cunosc cazuri când câte o lucrare de filozofie devine bestseller, și nu este deloc întâmplător că în această categorie nu intră *Principia Mathematica* a lui Russell, ci vreo pseudofilozofie îmbrăcată în straie exotice. Forma exotică poate fi motivată aici prin asimilarea unor tradiții mitice orientale. De pildă așa-numitul budism zen a devenit în zilele noastre o modă la fel ca Lin Yu-tan în urmă cu câteva decenii.

Pentru a ne forma o imagine nu despre această filozofie, căci ca filozofie nu merită osteneala, ci despre platitudinea raționamentelor, despre construirea lor pe „așteptări” etc., va fi suficient să cităm un fragment din cartea lui Lin Yu-tan intitulată *Surîsul înțelept*. Independent de faptul că întreaga carte se întemeiază pe adevărul că fenomenele lumii trebuie contemplate distanțat și cu un surîs înțelept, în opera acestui clasic al filozofiei kitsch pot fi găsite fragmente de felul celui următor:

„Pacea domnește între prieteni în timpul mesei. O supă bună din cuib de salangană liniștește înfierbîntarea argumentării și ia din ascuțimea punctelor de vedere ce se înfruntă. Dacă doi prieteni foarte buni se întîlnesc când sînt flămînzi, ei vor sfîrși inevitabil prin a se certa. Efectul unui prînz bun durează nu câteva ore, ci săptămîni și luni întregi. Ezităm, de regulă, să scriem o critică nefavorabilă despre o carte al cărei autor ne-a oferit cu trei-patru luni în urmă un ospăț copios. Iată de ce chinezii, care înțeleg profund natura umană, rezolvă orice ceartă sau dispută în jurul mesei de sufragerie, și nu la tribunal. Modul de viață al chinezilor este de așa natură, încît nu numai disputele în curs sînt rezolvate în timpul mesei, dar în același mod prevenim și iscarea lor. Noi, chinezii, câștigăm bunăvoința oricui prin dese invitații la masă. De fapt, aceasta este singura cale sigură a succesului

în politică. Dacă cineva și-ar lua osteneala de a culege date statistice, ar putea stabili o corespondență riguroasă între numărul meselor oferite prietenilor și rapiditatea carierei noastre oficiale... Aș îndrăzni să pariez că americanul e în aceeași măsură om ca și chinezul. Singura deosebire este aceea că americanii nu cunosc natura umană sau nu trag de aici concluziile logice pentru a-și organiza viața politică în conformitate cu ea... Mîncarea și băutura exercită o influență atît de profundă asupra noastră, încît de ele depind revoluțiile, pacea, războiul, patriotismul, înțelegerea internațională și întreg edificiul vieții noastre de toate zilele și al vieții sociale. Care a fost cauza revoluției franceze? Rousseau, Voltaire sau Diderot? Nu, numai mîncarea... Și pentru ce muncește și transpiră bărbatul toată ziua în biroul său dacă nu de dragul prînzului gustos care îl așteaptă acasă? Iată originea proverbului că cel mai sigur drum spre inima bărbatului trece prin stomacul lui. Dacă trupul lui este satisfăcut, sufletul îi va fi mai liniștit și se va simți mai bine, va deveni mai drăgăstos și își va aprecia mai mult femeia. Soțiile se plîng uneori că soții lor nu observă noua rochie, noii pantofi, noile sprîncene sau noua tapiserie a scaunelor. Dar s-a plîns vreodată o femeie că soțul ei n-ar fi observat o friptură bună sau o omletă gustoasă? Cum se înflăcărează sufletul chinezesc în urma unui ospăț pe cinste! " 85.

Cititorului, firește, nu trebuie să i se explice că nu toți chinezii mănîncă supă de cuib de salangană și nu toți bărbații transpiră cît e ziua de lungă în birouri (se pare că „înteptul” chinez a descoperit o identitate perfectă între soț și funcționar sau, mai degrabă, a încercat să elaboreze o filozofie a păturii „cancelariștilor”), că un ospăț bogat nu ar fi împiedicat nici izbucnirea revoluției franceze și nici a celei ruse și că nu e demnă de considerație pretinsa înflăcărare a sufletului chinezesc în urma unui ospăț îmbelșugat. În orice caz, fragmentul ne dezvăluie nemijlocit pe planul ideilor cît de tributar este kitsch-ul celor mai stupide banalități, pe ce îngustime intelectuală se întemeiază el în mod conștient. În baza celor arătate, cititorul va aprecia de asemenea în mod coresponzător și faptul că operele lui Lin Yu-tan au putut trece între anii 1940—1950 drept bestsellere atît în Statele Unite ale Americii, cît și la noi.



În centrul atenției kitsch-ului, mai precis în vizorul lui, se găsesc tocmai acele „așteptări“ care dintr-un motiv oarecare nu au fost încorporate filozofiilor „profesionale“ și care pot servi prin caracterul lor unilateral și minor drept interpretări ale realității. Așa poate deveni în epoca noastră bestseller orice filozofic de bucătărie, orice raționament „seducător“, chiar dacă reflectă o viață afectivă inferioară pe care o lărgeste însă pînă la dimensiuni demiurgice. Această ciudățenie, căreia i se datorează asemenea succese bestseller, cum a fost, de pildă, în Anglia lucrarea *The Outsider* de Colin Wilson, constituie un fenomen firesc al epocii moderne. Nici o filozofie nu s-a bucurat vreodată de un succes atît de răsunător, dacă lăsăm la o parte edițiile lucrărilor lui Nietzsche, tipărite și difuzate în tiraj de masă în Germania în timpul primului război mondial. În acest caz însă este evident că a fost vorba de un fenomen manipulativ forțat.

Iată încă una din cauzele care determină kitsch-ul să recurgă în permanență la stereotipii. În cadrul lui pot fi imaginate cele mai variate forme de stereotipii, cu condiția însă ca el să corespundă în mod concret „așteptărilor“ stereotip. Sînt probabil puține anecdote atît de demascatoare ca una dintre schițele lui Cehov. Scriitorul a fost vizitat de două doamne din înalta societate rusă, care și-au exprimat dorința de a se întreține cu el despre filozofie. După o scurtă și neplăcută conversație, Cehov le-a eliberat de sub povara pozei pe care și-au impus-o întrebîndu-le ca într-o doară: cum prepară magiunul de caise. Deodată cele două doamne au început să vorbească degajat, antrenant, ba în felul lor chiar interesant.

Schița relevă nu numai existența stereotipiilor, ci și faptul că adesea stereotipiile formate de societate nu se potrivesc indivizilor, și tocmai aici e problema. Micul burghez se imaginează în anumite roluri și încearcă să gîndească și să se comporte potrivit lor. Deci el nu mai întruchipează propria sa „așteptare“, ci o „așteptare“ închipuită. Același lucru îl așteaptă și de la artă. Prin aceasta însă, kitsch-ul se leagă inevitabil de snobism. Eliminînd snobismul, atitudinea kitsch dispare, deoarece devine normală din punctul de vedere al vieții individului, ceea ce nu înseamnă că de acum încolo va produce valori care să treacă dincolo de cercul său imaginar și

strict personal. Nu este vorba deci că cineva nu s-ar putea însufleți de o omletă sau un tort, ci despre faptul că în momentul în care se încearcă să se prezinte această însuflețire ca un principiu psihologic sau filozofic general uman intră în scenă kitsch-ul.

Trebuie să subliniem deci că ceea ce este absolut firesc în viața particulară și în fenomenele vieții particulare, se transformă în kitsch de îndată ce confundăm sferele. Punctele de vedere particulare, de pătură și sociale globale, precum și cele ale istoriei universale, sînt deopotrivă de legitime, numai că au sfere deosebite. Astfel „așteptările“ kitsch pornesc, în ultimă instanță, din sferele inferioare (înțelegînd prin ele sferele mai restrînse), dar au pretenția de a înlocui sistemele de cerințe și exigență ale sferelor mai largi. Ceva poate fi absolut corespunzător în sfera particulară, dar cu toate acestea el nu poate aspira la vreun rol serios în sfera socială globală. Kitsch-ul însă nu face nici o distincție și vrea să impună cerințele particulare în întreg domeniul filozofiei și artei ca „așteptări“ și ca „așteptări“-stereotip.

Caracterul stereotip al kitsch-ului l-a observat tot Cehov. Romanul și nuvela kitsch se desfășoară deja de la personaje în coordonatele unor anumite „așteptări“. La întrebarea ce anume se găsește mai des în romane, nuvele și altele asemănătoare, Cehov a răspuns: „Conte sau contesă purtînd urmele unei frumuseți trecute, baron vecin, scriitor progresist, nobil scăpătat, muzician străin, lachei mărginiți, dădace, guvernante, administrator de moșie german, tînăr nobil care așteaptă o moștenire din America. Fețe urîte, dar simpatice, atrăgătoare. Erou cu suflet tare, care salvează pe eroină de caii speriați, oricînd gata să demonstreze forța pumnilor săi.

Cer înalt, depărtări nemărginite, de necuprins, de neînțeles... într-un cuvînt: natura!!!

Oameni buni cu părul bălai și canalii cu părul roșcat.

Unchi înstărit, cu vederi liberale sau conservatoare, după caz. Pentru erou moartea lui este mai folositoare ca orice predică morală.

Mătușică la Tambov.

Medicul cu mutră îngîndurată, insuflînd speranța depășirii crizei. E de obicei chel și poartă un baston cu măciucă. Iar acolo unde este un medic, există și reumatism

cîștigat prin muncă cinstită, migrenă, meningită, îngrijirea celui rănit în duel și recomandarea necondiționată a curei balneare.

Valet pripășit încă de pe timpul boierilor bătrîni gata să se ducă oriunde, chiar în iad, de dragul stăpînului său. Isteț, spiritual.

Cîine care știe tot numai că nu vorbește. Papagal și ciocîrlie.

Vilă în jurul Moscovei și moșie amanetată în sud.

Lumină electrică, ce, din motive de cele mai multe ori absolut de neînțeles, apare peste tot.

Servietă de piele rusească, porțelan chinezesc, șa englezească, pistol care nu dă greș, decorație în butonieră, ananas, șampanie, trufe și stridii.

Mari descoperiri pornite din ascultarea involuntară a unor convorbiri.

Nenumărate interjecții și străduința folosirii corecte a termenilor tehnici.

Aluzii fine la împrejurări cît se poate de grosolane.

Lipsa frecventă a încheierii.

Cele șapte păcate capitale la început și nuntă la sfîrșit. Sfîrșit "00.

Din cele de mai sus rezultă clar că nicidecum nu tematica, scheletul acțiunii sau tipurile hotărăsc dacă dintr-o idee se va naște o operă de artă sau kitsch. Nici Cehov nu se gîndește la aceasta, ci mult mai mult la faptul că în kitsch stereotipiile funcționează ca stereotipii, că personajele nu au o dezvoltare internă necesară și că apar — respectiv dispar — în cadrul acțiunii potrivit așteptărilor. Așa ia naștere o mișcare pe care cercetătorii kitsch-ului sensibili la întorsăturile stilistice kitsch o dezvăluie și o descoperă mereu. Pentru noi însă esențialul nu-l formează întorsăturile stilistice sau mișcarea personajelor ca a unor marionete, ci faptul că în kitsch nu există loc pentru automișcarea personajelor, ele fiind caracterizate exclusiv prin serii de mișcări potrivit „așteptărilor“.

Străduindu-se să corespundă cu orice preț așteptărilor, kitsch-ul, pe de o parte, se încadrează foarte bine în cultura de consum, iar pe de altă parte, el nu-și creează în primul rînd publicul, ca arta, ci invers, așteptările publicului creează kitsch-ul. Fenomenul a constituit un simptom

caracteristic deja în secolul trecut, căci burghezia înseamnă un astfel de public care dă naștere în toate domeniile la nivelarea în masă a valorilor.

Maurice Descotes caracterizează just schimbarea produsă: „Se formează pe o durată mai lungă un public omogen a cărui acțiune este acțiunea unui grup coerent și imens. El elaborează pentru teatru, ca dealtfel și pentru totalitatea vieții sociale, codul său moral de convenții și gusturi, ansamblul scris sau nescris al normelor la care membrii grupului se adaptează mai mult sau mai puțin conștient. Libertatea de creație a scriitorului este astfel considerabil îngrădită... Publicul se reduce la o singură categorie de spectatori, iar autorul grijuliu scrie pentru ea de dragul carierei sale”<sup>87</sup>.

Pe de altă parte, stereotipia gusturilor publicului burghez face imposibilă elaborarea de către scriitori a unor opere cu adevărat artistice. Căci pe baza „așteptărilor” este cu *desăvârșire exclusă năzuința spre obținerea efectului kathartic*. Efectul kathartic este tocmai contrariul „așteptării”, și, cu toate că beletristica ajunge uneori la posibilitatea katharsis-ului, în cele din urmă însă se produce totdeauna o cotitură care opune „industria artistică” literară katharsis-ului. Cu atât mai mult are loc acest fenomen în cazul kitsch-ului, unde operele iau naștere tocmai în opoziție cu efectul kathartic, căci, așa cum am văzut, kitsch-ul este întotdeauna prin definiție conservator, nefiind în stare să ofere decît cel mult un pseudokatharsis.

Nu este de asemenea întîmplător — întrucît este vorba de opere literare — că punctul de vedere principal și sarcina fundamentală a kitsch-ului rămîn mereu *crearea narațiunii însăși* și redarea ei într-o formă pe cît posibil lipsită de echivoc. Caracterul univoc ca și înțelesul direct al kitsch-ului își dau întîlnire cu așteptările pe care oamenii le formulează de obicei în raport cu bunurile de consum. De fapt arta nu formulează niciodată atît de univoc problemele cum o dictează „așteptările-consum”.

Joseph Conrad scrie într-o scrisoare: „Trecînd la obiectul întrebării d-voastră, aș dori să încep cu o afirmație de ordin general: opera de artă exprimă rareori un singur sens și nu este deloc necesar să aibă drept scop realizarea a ceva. Caracterul ei este cu atît mai

simbolic, cu cât este mai perfect sub raport artistic. Explicația vă va surprinde, poate. Veți crede că mă refer la poezii și prozatorii școlii simboliste. Când colo acești oameni nu fac decît să continue metoda literară împotriva căreia n-am nimic de spus. Mă gîndesc aici la ceva mult mai cuprinzător. Probabil însă că și d-voastră ați reflectat asupra unor chestiuni de felul acesta. De aceea țin să vă atrag atenția asupra următorului fapt: conceperea în manieră simbolistă a unei opere artistice este foarte avantajoasă, ea umplînd, datorită tridimensionalității sale, întregul spațiu al vieții. Toate marile creații ale literaturii au un caracter simbolic, iar prin adoptarea acestei concepții nu avem decît de cîștigat în vigoare, adîncime și frumusețe. Nu cred că mă veți contrazice din cauza lipsei de precizie. Căci în privința imaginilor potrivite și clare conștiința mea artistică este pe deplin împăcată. Am încorporat în ele atît adevăr cît posed eu însumi. Și tot ce ar putea spune criticii nu sporește și nici nu diminuează onestitatea atitudinii mele. Cît despre efectul final, acesta nu mai privește conștiința mea”<sup>88</sup>.

Este limpede că orice „așteptare” kitsch ar considera revoltătoare cerința lui Joseph Conrad față de artă. Pe de o parte, aceste „așteptări” reclamă sentimentul soluțiilor definitive, al finalizărilor perfecte, al rotunjirii colturilor, iar pe de altă parte cel al lipsei de echivoc. Ele pretind deci ca arta, creația artistică să nu aibă sferă, un „halo de semnificații”. Dar adevărata operă de artă este totdeauna creatoare de lumi, de sfere, iar înăuntrul acestei sfere sînt posibile și pot lua naștere interpretări, sentimente etc. care, deși nu se opun unele altora, se încrucișează. Tocmai acest caracter face ca arta să fie artă și de aici izvorăște concluzia că arta se poate simți la largul ei numai atunci cînd este definită printr-o aură despre care vorbește Walter Benjamin. În caz contrar, se angajează lupta pentru cîștigarea ei.

Dimpotrivă, kitsch-ul caută să introducă prin minciună în lume aura presupusă. Găsim aici în locul întregii atmosfere și al întregii sfere doar lumea stereotipă a convențiilor și nimic viu sau ceva asemănător lor. Kitsch-ul înlocuiește însăși viața printr-o mișcare și o radiație univoce, radiația nu este însă o emisie izvorîta din personaje, ci un simplu reflex al lumii convențiilor.

Prejudecata după care sarcina scriitorului epic este în primul rînd inventarea acțiunii este tocmai de aceea o prejudecată tipică de kitsch. Este interesant cu cîtă hotărîre se pronunță Thomas Mann împotriva unor astfel de pretenții: „Nu este valabilă constatarea că eu «aș dori să apreciez la fel fantezia creatoare și inventarea istorioarelor de sublitteratură». Afirm: nu consider drept un criteriu al poeziei darul cuiva de a inventa personaje și diverse intrigi. Orice poet liric incapabil de altceva decît de exprimarea propriului său suflet dovedește că am dreptate. Și eu (în esență) sînt un liric. Afirm că cine nu este în stare decît să «inventeze» nu poate fi prea departe de sublitteratură. Susțin că marii poeți n-au inventat niciodată nimic, doar au umplut materialul studiat cu sufletul lor, turnîndu-l în tipare noi. Susțin că opera lui Tolstoi este cel puțin atît de riguros autobiografică ca opera modestă cu care mă pot lăuda”<sup>89</sup>.

În spatele pseudoagitației kitsch-ului se ascunde lipsa de idei, de fantezie. Invențiile de acțiuni care de obicei caracterizează kitsch-ul nici nu sînt invenții, ci variante noi ale stereotipiilor. Nu întîmplător în lucrări încărcate aparent cu paradoxuri sau replici spirituale, așa-zisele gaguri, constatăm de fapt aceeași lipsă de fantezie. Căci există un soi de spiritualitate care-i convine pe deplin omului-kitsch, în spatele căreia însă nu se găsește nici un fel de conținut. În timp ce opera de artă autentică este încărcată de *spirit*, kitsch-ul este saturat cu *vorbe de spirit*.

Deosebirea o putem observa în primul rînd în cazul pieselor „bine făcute”. Întorsăturile spirituale servesc doar la distragerea atenției de la stereotipia întregii structuri. De exemplu, spiritualitatea superficială a aforismelor lui Alexandre Dumas nu schimbă întru nimic caracterul kitsch al pieselor sale în ansamblu. În piesa sa *La Princesse Georges* se pot citi următoarele: „Țigările bărbaților înseamnă timp liber pentru femei”. „Soții sînt asemenea mezaninelor din marile blocuri, adică nu contează”. În *Dama cu camelii*: „Castitatea femeilor aparține primei dragoste, și nu primului amant”. În *Diane de Lys*: „Care este omul care poate afirma că a fost primul amant al unei femei? Cel căruia femeia îi spune

acest lucru este tocmai ultimul". În *Demi-monde* : „Sîntem niște fiare : — Te rog, vorbește la singular. — Cu plăcere ! Ești o fiară“.

Dar nu lipsesc vorbele de spirit de acest gen nici în piesele lui Molnár Ferenc. „Ne aflăm la Budapesta. Dacă un actor shakespeareian vrea să distreze aici o doamnă cultivată îi povestește scurte basme erotice orientale. Puteți învinui pentru aceasta cultura noastră aparte, puteți intenta proces acestei societăți hibride intrate în putrefacție, dar nu scoateți la împlinire din masă indivizi singulari care nu sînt decît victimele glasului epocii noastre. Credeți-mă, jur pe onoarea mea de cetățean, ba, mai mult, pe orgoliul meu de actor, aș fi preferat de o mie de ori să-i declam monologul lui Hamlet sau cuvîntarea funerară a lui Antoniu sau chiar durerea nebună a regelui ce suferă sub povara acestei coroane, aș fi preferat să-i declam din Shakespeare în locul acelor anecdote, dar care din ele ar fi distrat-o mai mult ?“ (*Prolog la Regele Lear*).

Aceste critici superficiale, firește cinice, satirice, paradoxale, trec apoi frumos din piesele bine făcute în kitsch-ul desăvîrșit. În cele mai multe cazuri, nici kitsch-urile cele mai perfecte nu se pot dispensa astăzi de spirite de acest gen la fel ca și de aluziile culturale. În ele abundă jocurile de cuvinte și sînt într-adevăr puține la număr kitsch-urile apărute în stilul lui Szittyá Attila Bendegúz sau în care Cristofor Columb exclamă astfel :

„*Iată pămîntul. Ei da, ei da,  
Am descoperit America*“.

Kitsch-ul s-a adaptat cu rafinament la acea lume de roluri în care vrea să trăiască consumatorul de kitsch, și cu toate că recuzitele — castelele, lustrele sau, dimpotrivă, speluncile în care colcăie mizeria — au rămas aceleași, din punctul de vedere stilistic, kitsch-ul nu se dă înapoi de la a face spirite.

Maleabilitatea și capacitatea proteică a kitsch-ului ne împiedică să pătrundem printr-o simplă analiză stilistică în esența lui. După ce am făcut cunoștință din punct de vedere social și ontic cu unele particularități ale kitsch-ului, nu analiza stilistică, ci categoria cea mai

specifică a sferei estetice, anume katharsis-ul, ne va ajuta să ajungem la rezultate concrete.

Katharsis-ul, după cum se știe, este o categorie aristotelică, pe care el o aplică la dramă, iar înăuntrul ei la tragedie. Autorul acestor rînduri însă este întru totul de acord cu Georg Lukács atunci cînd el, vorbind despre *Specificul esteticului*, caracterizează katharsis-ul drept o categorie estetică generală. (Notăm între paranteze că L. S. Vigotski, unul dintre fondatorii sovietici ai psihologiei marxiste, a încercat, de asemenea, în lucrarea sa *Psihologia artei*, scrisă în anul 1925, să ridice katharsis-ul la rangul unei categorii generale a psihologiei artei și tot el a demonstrat printr-un șir întreg de exemple — povestiri, nuvele, drame — caracterul intern contradictoriu al veritabilelor opere de artă, ceea ce considera drept fundamentul katharsis-ului și asupra căruia vom reveni și noi.) Pentru a face într-adevăr cunoștință cu kitsch-ul și cu natura lui și din punct de vedere estetic, va fi necesară o analiză mai aprofundată a katharsis-ului.

În primă aproximație — în esență justă —, toți cei care scriu astăzi despre katharsis citează poezia lui Rilke consacrată torsului arhaic al lui Apolon; căci, după părerea lor, contemplarea acestuia îl conduce pe spectator la concluzia că trebuie să-și schimbe viața (*du musst dein Leben ändern*). Așa procedează și Ludwig Giesz. „Transcendența conștiinței obiectului kitsch s-a îngustat sub aspect esențial: ca poate fi trăită în mai mică măsură ca stare contrară (joc de cuvinte intraductibil: Gegenstand = obiect și Gegenstand = stare contrară. — H. I.). Pe aceasta se bazează caracterul său aderent, faptul că îi opunem o rezistență mai slabă, mai curînd ne scufundăm, ne simțim atrași și ne pierdem într-însul. Nu pentru că arta nu ne-ar cuceri, că nu ar fi eficace ca emoție și nu ar produce o dispoziție specială. Numai că aici este vorba totodată și de experiența unei cerințe, a unui eveniment (trebuie să-ți schimbi viața!), cu alte cuvinte: din punct de vedere fenomenologic, imanența conștiinței este valabilă într-o măsură importantă și în privința kitsch-ului“<sup>99</sup>.

În ultimă instanță Giesz și toți aceia care pornesc de la schimbarea vieții, respectiv de la cerința schimbării ei, au dreptate în legătură cu katharsis-ul. Absența



cerinței amintite echivalează cu lipsa katharsis-ului, adică cu kitsch-ul. Nu încapе totuși îndoială că cerința schimbării, uluirea etc. au, la rîndul lor, nevoie de deslușiri ulterioare, deoarece ar fi extrem de naiv să ne închipuim că o creație artistică în sine ar fi în stare să schimbe, să răstoarne viața.

Ba, adevărul este tocmai contrariul. Efectul kitsch-ului este mult mai direct decît acela al artei kathartice. Melodia kitsch împreună cu textul pot induce o atitudine care pînă atunci nu a fost proprie consumatorului de kitsch. *Poți plînge fără lacrimi dacă inima te doare* este începutul unui șlagăr care educă în spiritul incognito-ului, la fel cum istorioarele despre dactilografe au menirea să influențeze gîndirea tuturor dactilografelor (sau a altora aidoma lor) în direcția șefului chipeș, chiar dacă șeful nu este chipeș, dar în orice caz este șef. Kitsch-ul se poate sprijini pe o bază largă, în cazul lui *Poți plînge fără lacrimi...*, pe bărbați ca și pe femei, pe tineri ca și pe bătrîni, pe săraci ca și pe bogați, în alte cazuri „numai“ pe femei sau „numai“ pe bărbați. Oricum însă kitsch-ul orientează, și această orientare pare a fi o cerință de schimbare. În realitate însă, întrucît are doar misiunea de a împlini „așteptările“ kitsch, respectiv de a le ieși în întîmpinare (nici nu-l aștept încă și iată că-l și primesc), sub aspect social scopul kitsch-ului nu este nicidecum schimbarea, ci conservarea.

Katharsis-ul nu poate fi deci explicat prin simpla intenție de schimbare fără calificativ, ci trebuie să ne întoarcem la formularea lui originală, aristotelică. La Aristotel, esența katharsis-ului este trezirea fricii și compătimirii și totodată eliberarea de aceste sentimente. După cum se știe, kitsch-ul ia foarte mult în considerare sentimentele care joacă rol în katharsis. Nu există o descriere mai înspăimîntătoare decît aceea a copilului care plîngea lîngă mormîntul mamei sale și stînd acolo a înghețat de frig. Nu există ceva care să ispitească mai mult la compătimire decît soarta înduioșătoare a croitoresei de la mansardă părăsite de iubitul ei pentru că viața i-a oferit o partidă mai bună. Și ca să rămînem la șlagăre: cînd tînărul povestește că îi cere iertare fetei fiindcă nu o mai poate însoți la Buda, despărțirea depășește puterile lui și-i mărturisește că își va sărbători nunta duminică la

amiază, aici kitsch-ul face incontestabil apel la sentimentul milei și al compasiunii.

Din cele arătate s-ar părea că kitsch-ul ar fi întruchiparea cea mai desăvârșită a katharsis-ului. Soarta cumplită și de compătimit a sufletelor bune, victoria chiar și vremelnică a oamenilor rău intenționați asupra celor bine intenționați, toate acestea trezesc frică și compătimire, deci provoacă tocmai sentimentele pe care Aristotel le consideră premise ale katharsis-ului. Convingerea noastră se va întări și mai mult dacă citim asemenea interpretări ale lui Aristotel, cum ar fi aceea a lui Lane Cooper. Căci el explică katharsis-ul în felul următor :

„Katharsis-ul fricii și al compătimirii al lui Aristotel este un lucru mai simplu decât ceea ce au făcut din el criticii. Efectul produs de *Regele Oedip* al lui Sofocle asupra unui om bine crescut și cu sentimente normale nu este altceva decât ceea ce înțelege *Poetica* sub katharsis-ul emoțiilor tragice. Îndoielile noastre când Oedip se apropie de teribila descoperire că și-a ucis, fără să știe, tatăl și s-a căsătorit cu propria sa mamă și compătimirea noastră când află adevărul și iese la iveală că mama lui și-a pus capăt zilelor, iar el însuși se orbește — acestea sînt frica și compătimirea aristotelice... Când demascarea este completă, tensiunea încetază și plîngem. Lacrimile noastre sînt semnele katharsis-ului sau exprimă ușurarea“<sup>01</sup>.

O astfel de interpretare a *Regelui Oedip* și a katharsis-ului corespunde perfect oricărei creații kitsch. Într-adevăr, el urmărește și realizează trezirea tocmai a acelor sentimente pe care Aristotel le înglobează în categoriile de frică și milă sau compasiune. Goethe îl numea pe filistin un prostănac înfumurat, plin de frică și de speranță. Din punct de vedere psihic însă, compătimirea nu este decât o formă a speranței. Frica și mila, dacă apar fără katharsis, sînt sentimente kitsch specifice burtăverzimii.

Cu alte cuvinte, trebuie să redăm categoriei katharsis-ului sensul lui inițial, întrucît el semnifică și eliberarea de afecte de genul amintit. Numai astfel poate fi corect înțeleasă din punct de vedere estetic așa-numita purificare, prin care se traduce de obicei katharsis-ul. Afectele de frică și milă nu sînt în sine kathartice, mai ales atunci

cînd sînt tratate ca fiind de gen diferit. Foarte just a remarcat acest lucru Lessing :

„Căci este sigur că nu lui, adică lui Aristotel, îi aparține împărțirea, pe drept cuvînt blamată, a pasiunilor tragice în compătimire și spaimă. L-au înțeles greșit, l-au tradus greșit. El vorbește despre compătimire și frică, nu despre compătimire și spaimă ; frica la el nu este nicidecum teama trezită în noi de nenorocirea ce îl așteaptă pe un alt om, un sentiment de-al nostru față de acest altcineva, ci frica izvorîată din asemănarea noastră cu persoana care suferă, referitoare la propria noastră persoană. Teama că nenorocirile pe care le vedem atîrnînd deasupra capului aceluia ar putea să ne ajungă și pe noi ; teama că noi înșine am putea deveni obiectul compasiunii. Într-un cuvînt : această frică este compasiunea raportată la noi înșine“<sup>92</sup>.

Este adevărat că prin argumentarea sa Lessing respinge cerința tragediei de a provoca spaimă, cerință manifestată de clasicismul francez. În tot cazul însă, el atrage atenția că cele două categorii, frica și compasiunea, sînt inseparabile, mai ales în sfera katharsis-ului. În esență, efectul kathartic înscamnă eliberarea, purificarea de orice sentiment care se referă nemijlocit la individ și la indivizi, indiferent dacă este spectator sau protagonist. În acest sens, oricît de paradoxal ar părea, efectul kathartic e, în ultimă instanță, un efect de înstrăinare, o îndepărtare, o eliminare a fricii și a milei de noi înșine.

Iar dacă lucrurile stau așa, atunci orice artă operează de fapt cu aceleași elemente ca și kitsch-ul, mai bine zis pe care le utilizează și kitsch-ul, cu deosebirea că în timp ce kitsch-ul conservă, ba chiar amplifică sentimentele și afectele trezite de el, arta le desființează, le dizolvă în întregime.

Dar ce rămîne în locul acestor afecte dacă frica și compătimirea sînt anihilate prin katharsis ? Desigur, nu filantropia despre care atît Aristotel, cît și Lessing afirmă că nu cadrează cu tragedia și în general cu arta. Katharsis-ul nu lasă în urma lui nici un sentiment filantropic, nici un sentiment care se intensifică în mod abstract cu scopurile universale sau cu dezvoltarea istorică a omenirii. Aristotel subliniază cu putere acest moment de anihilare cînd spune că este vorba de purificarea

*acelorași* afecte. În concepția lui, deci, katharsis-ul înscamnă că trezirea sentimentelor meschine ale fricii și compătimirii, iar apoi anihilarea lor totală deschid drumul unor sentimente umane sănătoase, care formează rețeaua reală a simpatiilor, antipatiilor, intereselor etc. și nu se referă la Eu, nu se raportează la persoană, ci sînt generale, valabile pentru întreaga viață.

Se pune atunci întrebarea: ce poate da arta în cazul unei astfel de anihilări? Se reduce oare efectul ei numai la această negativitate, sau conține și o latură pozitivă? Deja faptul izolării afectului fricii și al compătimirii de restul afectelor constituie unul dintre cele mai însemnate merite ale artei. Citirea unui roman al lui Tolstoi sau contemplarea unui tablou de Rembrandt etc. poate genera ca prim efect, ca primă înrîurire, ca impresie directă frica și compătimirea, orientate deopotrivă spre obiect și spre propria noastră persoană. Primul afect pe care ni-l va trezi, de pildă, contemplarea tabloului *Cerșetorii* de Brueghel va fi, evident, al compasiunii. Cerșetorii din tablou sînt atît de mizeri, atît de schilodiți la trup și la suflet, solicită din partea noastră atîta milă și compasiune, încît ne este cu neputință să trecem peste acest afect. Dar dacă ne-am opri numai la milă, întregul nostru univers afectiv și modul nostru de a privi lucrurile s-ar ancora în sfera kitsch-ului, chiar și în timpul contemplării *Cerșetorilor* lui Brueghel, una dintre capodoperele picturii universale. Iar dacă nu vom depăși acest sentiment și nu se va contura în noi o lume a afectelor capabilă nu pur și simplu să ne provoace compătimirea la vederea mizeriei, ci să ne sensibilizeze pentru o problemă a vieții, unde mizeria și existența cerșetorilor (timp de secole, dar și în zilele noastre) apar ca una dintre problemele centrale de avertisment ale ființării noastre omenești, dezvăluindu-ne adevărul că din nici un punct de vedere nu am trăit și nu trăim în cea mai perfectă dintre lumi, atunci nu privim tabloul într-un mod demn de Brueghel. Dacă am încerca să prezentăm în mod schematic deosebirea dintre cele două afecte, am putea spune că primul ne-ar îndemna să dublăm ofranda către cerșetor, în timp ce al doilea ne ajută să vedem limpede că prin împărțirea ofrandelor nu se rezolvă nimic.

Katharsis-ul este o categorie centrală tocmai pentru că reprezintă de fapt nu un afect liniștitor, ci neliniștitor, provocând neliniștea pentru soarta înălțării omenirii. Dacă în evul mediu fenomenele de presiune atmosferică observate cu ajutorul tigvei erau explicate prin *horror vacui*, adică prin aceea că natura se teme de vid, explicația era, desigur, falsă. Din punct de vedere psihologic însă, locul sentimentelor care dispar este întotdeauna ocupat de afluența altora. Din acest punct de vedere deci, *horror vacui* nu este lipsit de sens. Și cu toate că aceasta este doar o imagine, ea sugerează clar că este vorba despre ceva mult mai complex decât faptul că în plîns se dizolvă frica și compătimirea și că fenomenul poate avea sensul unei identificări cu niște scopuri abstracte. Ceea ce este mai degrabă adevărat în cazul kitsch-ului. Artă nu creează o nouă teleologie generală, o teleologie abstractă general-umană. În schimb, tocmai datorită efectului său kathartic, nu ne permite să vedem în motivele pe care le dezvăluie doar niște cazuri individuale sau o simplă subiectivitate transpusă în registrul consumatorului de artă. Este adevărat că subiectivitatea reprezintă o condiție a katharsis-ului (și aici Brecht se înșală presupunînd că înstrăinarea, deci katharsis-ul se manifestă din primul moment și nu ca o consecință a totalității operei de artă), dar efectul global al operei de artă conține această subiectivitate doar într-o formă suprimată, nu directă.

Nu trebuie să uităm, desigur, că sfera creației artistice se menține — deși nu în mod cu totul exclusiv — timp îndelungat în zona subiectivității. Nu e mai puțin adevărat însă că rezultatul final obiectiv, desființarea subiectivului, a subiectivului unilateral, adică purificarea de subiectivitate și de singularitate, este avansată de majoritatea operelor de artă. Purificarea, suprimarea fricii și a compătimirii nu ia naștere din nimic. Dimpotrivă. De cele mai multe ori ne-o indică deja de la bun început intonațiile, pentru ca după aceea procesul să apară la suprafață ca simplă unicitate, ca un caz demn de frică și compătimire.

Un exemplu grăitor pentru cele arătate mai sus ni-l oferă tocmai genul artistic care speculează în cel mai înalt grad sentimentele și în cadrul căruia cei mai emi-

nenți creatori ne avertizează tocmai în intonație că sentimentele de frică și compătimire apar ca o școală a sentimentelor în raport cu împlinirea. Este vorba de genul operei în care uvertura nu reprezintă o recuzită formal indispensabilă, ci îndeplinește tocmai această funcție. Operele *Don Juan* sau *Orfeu* ar fi de neînchipuit fără astfel de uverturi, deoarece în lipsa lor publicul ar fi amenințat de primejdia ca — fie influențat de lumea afectivă a actorilor, fie prin transferul sentimentelor sale subiective asupra protagoniștilor — să se împotmoilească la nivelul fricii și compătimirii, fără ca ele să se poată anihila într-însul. Aceste afecte sînt intonate cu atîta putere, cu atîta hotărîre tocmai de muzică, încît eliberarea de ele trebuia oricum anticipată ca o posibilitate a afectului. Desigur, de o asemenea performanță nu sînt în stare decît așa-numitele arte cu desfășurare în timp. Iar metoda introducerii istorice a lui Walter Scott ține în aceeași măsură de exploatarea posibilității amintite ca și celebra frază introductivă cu conținut filozofic despre fericirea, respectiv nefericirea, familiilor din romanul *Ana Karenina* al lui Tolstoi.

O observație des citată vine în sprijinul afirmației privind importanța avansării necesare a katharsis-ului: așa-numita expunere a marilor opere este de obicei extrem de lentă și abia după parcurgerea primelor cîteva pagini vom putea citi repede și cu plăcere cartea. Aceasta se explică prin faptul că expunerile au adesea caracter de uvertură tocmai din punctul de vedere al afectului. Aici nu este vorba numai despre faptul că la început nu-i cunoaștem încă pe protagoniști, ci ne sînt încă străini, dar și despre intenția artistului, care o bucată de timp îi ține în mod necesar departe de noi, pentru a pregăti efectul kathartic ulterior.

Am văzut deci două concepții despre katharsis. Potrivit uneia, katharsis-ul este o ușurare, o eliberare, rezultat al sentimentelor de frică și compătimire. Cu alte cuvinte, totalitatea efectului operei de artă este caracterizată de aceste două afecte, iar esența purificării constă în aceea că se realizează cu ajutorul lor. Ne putem purifica de tot ce este parțial și ne putem înălța într-o sferă general-umană.

Potrivit celeilalte concepții, frica și compasiunea sînt cel mult sentimente „prealabile“ care trebuie să se purifice, cu alte cuvinte să se anihileze, pentru ca omul să ia act pe plan afectiv: nu „*de te fabula narratur*“, adică nu despre tine se povestește, ci „*ad te fabula narratur*“, adică ție ți se adresează povestea; trebuie deci să-ți modelezi viața sub semnul unei cunoașteri cuprinzătoare a lumii și a propriei tale persoane, fără teamă și milă, corespunzător condițiilor reale de existență, situației istorice reale. Acesta este efectul evocator al oricărei arte cu adevărat mari: în loc să ne slăbească, să ne inoculeze teama, ea ne fortifică. O asemenea acțiune este legată de faptul că departe de a fi o soluție, sau o soluție, katharsis-ul este neliniște stimulatorie. Și aici am ajuns la cea mai importantă deosebire dintre cele două poziții.

Căci, după cum afirmă prima, katharsis-ul liniștește, eliberează și identifică. Identifică cu un scop, eliberează de tensiune tocmai pentru că identifică, fiindcă avem impresia că am atins un grad de saturație afectivă, fiindcă simțim — deși împreună cu frica și mila sau cel puțin cu filantropia — că am ajuns la înțelegere. Dacă ar fi să acceptăm cealaltă poziție, arta autentică ne sugerează că este pur și simplu imposibil să te orientezi în lume spiritual, sentimental sau senzorial, condus fiind de teamă și milă, că, deși acestea sînt afecte umane, sînt totuși afecte ce trebuie depășite, iar depășirea, suprimarea lor provoacă o neliniște extraordinară, ne îndeamnă să concretizăm cît mai mult orientarea noastră în realitate. Caracterul acesta răscolitor constituie însăși esența artei, și dacă Rilke susține că trebuie să-ți schimbi viața, el are în ultimă instanță dreptate, dar nu în sensul că necesitatea schimbării vieții ar fi liniștitoare ca obiectiv ideologic, ci, dimpotrivă, ea este din toate punctele de vedere neliniștitoare, răscolitoare.

Pare ciudat că analiza kitsch-ului obligă la expunerea uneia dintre trăsăturile fundamentale ale artei. Autorii preocupați de problema kitsch-ului s-au plîns adesea că acesta nu dispune de o literatură estetică, cu toate că oferă foarte numeroase învățăminte de ordin estetic.

Ei bine, în cazul de mai sus, învățătura ce s-a putut desprinde a fost aceea că adevăratul conținut al katharsis-ului poate fi înțeles în mod concret tocmai prin

confruntarea lui cu kitsch-ul. Altfel am putea considera katharsis-ul drept trezirea, suprimarea cât mai eficace a fricii și milei, precum și liniștirea prin consecință, când colo tocmai kitsch-ul ne convinge că în timpul katharsis-ului are loc anihilarea acestor afecte și răscolirea întregii personalități umane. Dacă nu ținem seama de acest lucru și apreciem în mod obișnuit procesele kathartice, adică efectele kathartice ale diferitelor opere de artă, vom ajunge, în cele din urmă, la receptarea kitsch a creației artistice, tot astfel după cum am fost nevoiți să considerăm kitsch ruperea unor elemente, a „frumuseților“ parțiale, a metaforelor sau a „valorilor“, a tehnicii coloristice etc. din integralitatea cosmică a operei de artă.

Încă o observație se cere a fi inserată aici. După cum se știe, Brecht era încredințat că prin categoria *Verfremdungseffekt*, adică a efectului de înstrăinare, a luat atitudine împotriva dramaturgiei aristotelice. Am încercat deja să punem în lumină unilateralitatea acestei teorii în lucrarea noastră *Problemele decadenței burgheze*. Cum nu dorim să ne repetăm, am releva aici numai faptul că Brecht avea dreptate în sensul celor arătate, în primul rînd nu față de Aristotel, ci față de acele interpretări ale lui Aristotel care au tratat categoria katharsis-ului fie la modul kitsch, fie (în cazul mai fericit) la modul neosentimentalismului expresionist. În schimb, deși Brecht a înțeles just excepționala însemnătate artistică a suprimării sentimentelor, a purificării de sentimente, a considerat însă eronat, pe de o parte, că are în Aristotel un adversar, iar pe de altă parte că efectul de înstrăinare, deci katharsis-ul se situează înaintea operei (în *Lehrstücke*), deci nu reprezintă din punctul lui de vedere teoretic rezultatul operei. Cît privește caracterul kathartic al rezultatului final în marile opere, lucrarea noastră menționată cuprinde numeroase referiri la problemă.

După această mică digresiune trebuie să ne reîntoarcem la caracterul antikathartic, pseudokathartic al kitsch-ului. Căci, după cum am văzut, arta sugerează deja în expunere (sau în alte locuri ale operei) că creația urmărește în ultimă instanță katharsis-ul. De aici și fluctuația specifică de atmosferă a marilor opere de artă, tensiunea lor lăuntric omogenă. Este foarte interesant cu cîtă claritate



au sesizat acest lucru încă înaintea apariției pe scenă a kitsch-ului marii artiști, de pildă Fielding. În introducerea la cartea a cincea a romanului său *Tom Jones*, el scrie că arta are nevoie acută de antiteze, de contraste :

„Această mină de comori nu este altceva decît contradicția care se manifestă în toate fenomenele Genezei și pare foarte verosimil că ea joacă un rol important în formarea tuturor noțiunilor noastre despre frumosul în natură și în artă. Într-adevăr, ce ar putea demonstra mai bine frumusețea sau caracterul remarcabil al unui lucru decît inversul lui ? Astfel, de pildă, frumusețea zilei sau a verii este scoasă în evidență de ororile nopții și ale iernii. Dacă ar fi cu puțință ca cineva să nu cunoască decît ziua și vara, acela și-ar putea forma, după părerea mea, o idee extrem de imperfectă despre frumusețea lor.

Dar ca să nu dau impresia că aș fi prea serios : există oare îndoieli că nici cea mai frumoasă femeie nu ar exercita vreo atracție asupra unui bărbat care niciodată în viață n-a văzut femei urîte ? Se pare că de acest lucru sînt conștiente înseși doamnele și tocmai de aceea ele urmăresc obținerea efectelor de contrast, ba adesea ele se transformă în propriile lor contraste. Am observat (îndeosebi la Bath, această elegantă stațiune balneară) că, în cursul dimineții, doamnele se străduiau din răspuțeri să se prezinte cît mai pocite, de cele mai multe ori cu singurul scop de a scoate în evidență cît de minunate sînt seara.

Cei mai mulți artiști cunosc acest secret, deși mulți dintre ei nu i-au studiat teoria. Bijutierul știe că pînă și cel mai nobil brilliant are nevoie de o ferecătură care să-i evidențieze frumusețea. Și pictorul obține frecvent succese însemnate prin dispunerea contrastantă a figurilor în compoziție.

Exemplul unui geniu care trăiește și azi printre noi aruncă și mai multă lumină asupra problemei. De fapt nu-l putem înscrie printre reprezentanții genurilor artistice îndeobște recunoscute. Face parte din rîndurile acelorora care *«inventas qui vitam excoluere per artes»*, adică au creat o artă capabilă să facă viața mai frumoasă. Ne gîndim la creatorul pantomimei engleze, al acestui excelent gen artistic distractiv.

Amintita producție teatrală distractivă se compune din două părți, astfel cum le-a deosebit creatorul lor : dintr-o parte serioasă și una comică. În partea serioasă apar o mulțime de zei și eroi păgîni : o adunătură dintre cele mai plictisitoare și mai dubioase care a fost vreodată prezentată publicului. Puțini cunosc secretul, anume că această parte serioasă nu are nici un alt scop decît să servească drept contrast părții a doua — comice — a spectacolului pentru ca glumele lui Harlequin să izbuțească cu atît mai bine“.

Raționamentele lui Fielding demonstrează cu prisosință justetea celor afirmate de noi mai înainte. În primul rînd, însăși metoda lui Fielding, cu introducerile scrise la fiecare dintre cărți, indică munca de pregătire pe care orice artist este obligat s-o facă în vederea obținerii efectului kathartic. În al doilea rînd, conținutul ideilor lui Fielding este acela că contrariile, contrastele, tensiunile sînt generatoarele katharsis-ului, și tocmai de aceea în arta cu adevărat mare nu există o unitate nemijlocită și lipsită de orice fel de fluctuații în sensul unității pe care o realizează arta facilă.

În sfîrșit și în al treilea rînd, Fielding relevă acea particularitate a artei în virtutea căreia momentele individuale nu posedă o viață de sine stătătoare, ci trăiesc numai pentru celelalte, sînt prezente, își joacă rolul în opera de artă ca părți ale întregului.

Constatarea lui Fielding nu constituie însă un fenomen singular și nici nu este o descoperire excepțională. Apelînd numai la sentimentele fricii și compătimirii (ba romanele de groază moderne sau poveștile fabricate pentru tinerele fete izolează chiar și aceste sentimente unul de altul), kitsch-ul caută să creeze totdeauna o anumită atmosferă de pseudoarmonie, lipsită, în sens estetic, de tensiune și de fluctuații.

Cînd afirmă : așa e în dragoste, kitsch-ul ne prezintă drept ideal un tip oarecare de dragoste. Dacă Tolstoi înfățișează în *Ana Karenina* dragostea, atunci, pe de o parte, ne zugrăvește dragostea stinsă a soților Oblonski, iar pe de altă parte dragostea dintre Vronski și Kitty, apoi pe aceea dintre Ana și Vronski, respectiv istoria lui Levin și Kitty, și am mai putea continua enumerarea. Pentru kitsch nu există și, datorită lipsei katharsis-ului,

nici nu poate exista posibilitatea de a oferi determinările unei existențe, adică fluctuațiile unei categorii, în timp ce arta, cu sprijinul tendințelor sale kathartice, reușește să aducă la suprafață tocmai aceste mișcări.

Nu vrem să afirmăm, desigur, că kitsch-ul n-ar putea zugrăvi mai multe dragoste, ba uneori cu grămada. Numai că în asemenea cazuri, acționînd sub semnul fricii și al compătimirii, nu dispune decît de două posibilități : prima este înșirarea diverselor dragoste unele lîngă altele ; a doua este alegerea dragostei „adevărate” și opunerea ei tuturor celorlalte. În primul caz este evidențiată tendința de nivelare ; în cel de-al doilea se observă că kitsch-ul dezvăluie în mod nediferențiat sferele existențiale (deoarece ele pot provoca deopotrivă frica și compătimirea), că aceste sfere sînt la el omogene în sine, adică încărcătura dragostei este numai dragoste, restul fiind doar culisă. Ceea ce am denumit logică redusă se afirmă aici în judecarea sferelor de viață. Mai mult încă ; deoarece vrea să genereze cele două sentimente cunoscute, această reducere fundamentează afectiv logica reductivă, la fel cum logica redusă vine metodologic în sprijinul posibilității de a construi numai pe frică sau numai pe compătimire.

Spuneam că, în afară de Fielding, caracterul acesta încordat, fluctuant, contrastant al operelor de artă a fost recunoscut și de alții. Ideea a fost formulată și de Goethe într-una din conversațiile sale cu Eckermann. Deja în analiza simțului vederii întreprinsă în lucrarea sa *Farbenlehre* el a constatat cît de multă nevoie are ochiul de varietate în contemplarea culorilor. Eckermann redă în felul următor partea referitoare la tema în cauză din conversație : „Toate acestea au adus în discuție o importantă legitate care străbate întreaga natură și pe care se întemeiază toată viața și bucuriile ei. «Așa se întîmplă — spuse Goethe — nu numai cu toate celelalte simțuri, dar și cu ființa noastră spirituală cea mai elevată : cum însă ochiul este un organ privilegiat, legea schimbărilor necesare apare deosebit de izbitor în cazul culorilor și ca urmare îi sesizăm aici foarte precis acțiunea. Avem dansuri care ne plac foarte mult pentru că în ele alternează registrul major cu cel minor, în schimb dansurile scrise numai în major sau numai în

minor aproape că ne obosesc». Este aceeași lege — am răspuns eu — care face ca să nu dăm atenție unui sunet foarte de curînd auzit. Legea are o mare importanță și în cazul teatrului dacă știm s-o aplicăm. Piese și mai ales tragediile care excelează prin monotonie sînt apăsătoare și obositoare, iar dacă la o piesă tristă orchestra intonează o muzică tristă, deprimantă și în pauza dintre acte, ne cuprinde un sentiment chinuitor, insuportabil de care am dori să scăpăm cu orice preț. «S-ar putea — observă Goethe — ca și scenele vesele intercalate în tragediile shakespeariene să se întemeieze pe această lege a schimbării»<sup>1</sup>.

Acest joc ciudat al contrastelor, cerința fluctuației și a schimbărilor de dispoziție psihică, este instructiv nu numai în sine, dar și din punctul de vedere al kitsch-ului. Căci autorul de kitsch se teme de cele mai multe ori să risipească frica sau compătimirea deja atinse. Preferă să accentueze asemenea efecte, caută să le amplifice posibilitățile care își păstrează totdeauna stilul și tonul inițial.

Lucrurile nu se schimbă dacă autorul kitsch-ului, mai rutinat — la alte aspecte ale fenomenului ne-am referit deja — își permite să glumească uneori cu publicul, inserînd cîte un motiv divergent în raport cu tonul de bază din lucrarea sa. La fel și în pictură se pot ivi pe moment motive care tulbură armonia și strălucirea deplină sau groaza totală. Scopul lor este însă mai curînd distragerea atenției de la caracterul de kitsch al kitsch-ului și conferirea unui plus de rafinament interpretării. În nici un caz însă nu se urmărește pregătirea katharsis-ului. În asemenea cazuri, autorul de kitsch e atît de sigur de sine, încît parcă își permite un mic divertisment. Dar numai pînă la o anumită limită, atît cît acțiunea lui să nu stînjenească declanșarea afectelor proaste.

Apropos de fluctuație, este un fapt incontestabil că orice producție kitsch și orice viziune kitsch își are „fluctuația” sa specifică — o fluctuație legănătoare, desfătătoare, lipsită de tensiune estetică. Foarte pertinentă este observația lui Fábry Zoltán privind atribuirea premiului Vojnits de către Császár Elemér și Kéký Lajos, printr-o motivare tipică de kitsch piesei *A néma levente* (Pajul mut) al lui Heltai Jenő.

„Să vorbim despre altceva : iată teroarea concepției dominante în literatura maghiară. Ca urmare, premiul Vojnits pe anul 1936 nu putea fi acordat decât autorului piesei, excelente în genul său, *A néma leveinte* a lui Heltai Jenő. Dar de ce ? Accentul se pune pe motivare : fiindcă «*A néma leveinte* rezolvă o problemă serioasă, pedepsirea femeii îngîmfate». Epoca noastră poartă povara unor probleme dintre cele mai grave, dar munții nasc șoareci : «Pedepsirea femeii îngîmfate după exemplul nuvelor de pe timpul Renașterii» ? Efuziunile celor care-și astupă urechile nu cunosc limite : «Farmecul bătrînei povești și seninătatea umorului ne-au încîntat pe toți. Ne legănăm cu plăcere pe valurile acestor versuri minunate». Iată-ne la țintă : ne aflăm într-un bazin cu valuri. Scopul literaturii este desfătarea ! Dar literatura nu poate fi un bazin spiritual cu valuri decât pentru cel așezat într-un fotoliu comod, cu burta plină, cu țigara în gură, lîngă soba încinsă. Mulțumirea bătrînilor știrbi poate fi îndrumată pe tărîm spiritual prin teroare numai de către niște filistini tari de ureche și de președinți de academii arhiducale saturați cu marșuri militare. Numai așa cultura poate fi reflexul și justificarea bunăstării zecilor de mii, al lingușirii lacheilor. Viața care în societatea de azi constituie o delectare a celor puțini, acceptă literatura numai ca o desfătare, ca un bazin cu valuri... În afara bazinului cu valuri al celor de teapa lui Császár Elemér, merit să deruteze în mod conștient, mai există și un alt bazin cu valuri de ordin superior. Un bazin cu valuri ale cărui motive morale nu pot fi tăgăduite. Și mintea și inteligența pot avea valuri reprezentînd culmi ale culturii, care ne vrăjesc cu legănarea lor, ne hipnotizează și — ne deconectează<sup>94</sup>.

Bazinul cu valuri al kitsch-ului nu este deloc răscolitor, zguduitor, este doar o trăire plăcută a simțurilor desfătătoare. E plăcut (depinde pentru cine), ba chiar din două puncte de vedere. Trezește frica, teama pentru noi înșine, autocompătimirea. Iar mila, compătimirea este totdeauna autocompătimire. Kitsch-ul oferă cea mai nemijlocită, cea mai directă apoteoză a autocompătimirii, a afectării, criticată de Gorki. De aici provine așa-zisa frumusețe a kitsch-ului, frumusețe care nu este altceva decât falsă aură, crearea pseudoaurei, precum și provocarea

autocompătimirii. În același timp însă, kitsch-ul operează și cu urîtul, cu răul. Aici frica domină ca frică, precum și bucuria că noi n-am ajuns într-o stare atât de proastă ca anumiți indivizi, anumite pături. Urîtul e zugrăvit aici atât de nemotivat și pentru-sine-existent de respingător, încît superioritatea personală a omului în raport cu această urîțenie se realizează cu multă facilitățe. În baza celor arătate, putem afirma că nimic nu este mai străin kitsch-ului decît katharsis-ul.

Această constatare ar putea necesita, desigur, explicații ulterioare, și anume pentru că, după cum am văzut, afecțele reclamate de Aristotel joacă un rol important în kitsch. Numai că *kitsch-ul este gata de orice*. Este dispus să reflecte chiar și realitatea — firește în felul său. Acceptă cuceririle realizate de dezvoltarea artistică, ca, de pildă, zugrăvirea în perspectivă sau monologul interior. E dispus să abordeze sau să înfățișeze probleme sociale, ba o mare parte a textelor de șlagăre reflectă astfel de probleme sociale. În centrul atenției poeziei lui Szittyá Attila Bendegúz stau tocmai problemele sociale. El a arătat în modul cel mai clar cît este de nejust ca pudelul excelenței sale să mănînce bomboane la cină și tot el își încheia astfel poezia sa nemuritoare cu versurile :

*Și iată că în lume flămînzesc  
milioane,  
în timp ce mulți căței primesc la cină  
bomboane.*

Kitsch-ul poate deci prelua din artă orice, cu excepția esenței, a katharsis-ului. El nu poate nimici sentimentele individuale și raportate exclusiv la subiect, pe care le-a trezit, ci le conferă valabilitate generală.

Considerăm că prin aceasta am reușit să conturăm cea mai importantă particularitate estetică a kitsch-ului. Elementele care servesc drept temelie kitsch-ului, modul de gîndire al omului-kitsch, logica sa redusă, condițiile sociale generatoare de kitsch, care au determinat, după romantism, apariția, în sînul artei burgheze, a două orientări, aceea a avangărzii și aceea a kitsch-ului, au dus la crearea unei pseudoliteraturi și pseudoarte producătoare

de pseudoaură și lipsite de katharsis. Toate acestea sînt legate și de situația actuală a artelor.

Este demn de remarcat că tocmai D.H. Lawrence observă cît de grea este, în lipsa aurei, sarcina artei moderne. Într-una din scrisorile sale, el scrie: „L-am citit pe Van Gogh — m-am întristat nespus. A eșuat bietul om în viață, de aceea a înnebunit. Se vede limpede ce anume a urmărit. A vrut ca toți oamenii să se unească prin năzuințe comune în scopul realizării unui ideal — ca pe vremea lui Giotto sau a lui Cimabue. Totuși, în lumea asta domnește încă haosul. De aceea s-a străduit să aștearnă încă un cuvînt pe mormanul încîlcit al cunoștințelor. El însuși însă nu a trăit. S-a supus unui proces de îngustare care l-a aruncat în nebunie. Pentru a putea trăi, va trebui să ne unim cu toții și să transformăm toate cunoștințele într-un tot unitar, noi toți trebuie să începem să legăm unele de altele părțile dispartate și toate cuvintele trebuie să le țesem laolaltă pentru a făuri astfel mărșul, noul : trebuie să aruncăm toate personalitățile într-un creuzet pentru a crea o omenire nouă. Gîndiți-vă numai, să nu mai vrem nimic personal nici odată — nimeni dintre noi”<sup>95</sup>.

Într-adevăr, este o sarcină gigantică ca artistul să se strecoare printre contradicțiile erei moderne și să se înfrunte cu absența unui fundal de sentimente și de idei sau cel puțin a unui fundal omogen și cu lipsa publicului. Pe de o parte, o asemenea sarcină și-o asumă conștient, foarte puțini, pe de altă parte, nu rareori confruntarea deviază, se deformează în unilateralități etc. Dacă arta burgheză este incapabilă să se lupte cu această dificultate, apare kitsch-ul ca un surrogat al artei, el servind totodată și ca antidot pe care publicul îl opune lipsei de acțiune, respectiv concepțiilor avangardiste unilaterale despre om. În acest context trebuie să ținem deci seamă nu numai de faptele obiective ce constituie terenul social al kitsch-ului, ci și de împrejurarea că kitsch-ul este într-un anumit sens o pedeapsă pentru transformarea pe alocuri unilaterală a artei, satisfăcînd cerințe pe care arta sau nu vrea (și pe bună dreptate), sau nu o poate satisface. Cele ce am spus despre teoria înstrăinării a lui Brecht sînt valabile — *mutatis mu-*

*landis* — pentru întreg avangardismul: căci de la bun început sînt exterminate din artă (evident cu intenții antikitsch) sentimente pe care arta autentică le suprimă pe calea katharsis-ului.

Și încă o observație în legătură cu faptul că — în ciuda concepției noastre întemeiate pe ideea totalității — nu considerăm inutilă sau complet lipsită de sens critica producțiilor kitsch sub raport stilistic. Sîntem doar de părere că ea este insuficientă, mai precis constituie numai primul pas. Căci kitsch-ul, întemeind totul pe sentimentele fricii și compătimirii, respectiv ale speranței, exprimă adesea acest lucru în chip forțat chiar și din punctul de vedere al stilului. Pe de altă parte îi lipsește cu desăvîrșire pregătirea katharsis-ului, ceea ce în opera autentică de artă este perceptibil și stilistic. Forma lui de manifestare (la Mikszáth sub forma parantezelor intercalate în text, la Thomas Mann în ironia ascunsă, la József Attila în contrastul permanent al sistemului de imagini etc.) constituie deja o problemă specială de stil, determinată de conținut. Lucrul esențial este prezența lui și stilistică în operele autentice. Kitsch-ul în schimb se caracterizează prin unidimensionalitatea, neambiguitatea, lipsa de înaripare a stilului.

De aceea, începînd cu notele esențiale estetice și pînă la cele formale exterioare, totul este determinat de poziția antikathartică a kitsch-ului. De fapt el mobilizează toate elementele destinate purificării, anihilării, dar, în locul anihilării, al purificării, kitsch-ul oferă apoteoza fricii și a compătimirii: în locul katharsis-ului — apoteoză, în locul zugrăvirii — apologetică.



Relația dintre schematism și kitsch este o problemă mult controversată. Se consideră, în general, că schematismul reprezintă un caz particular al kitsch-ului, iar când se discută despre categorii ca de pildă *lăcuirea*, este limpede că se face în mod nedeclarat o apropiere între schematism și kitsch. Pe de altă parte, în multe puncte au dreptate și aceia care contestă legitimitatea unei astfel de apropieri. Cu toate că schematismul, ca și kitsch-ul, operează cu stereotipii, construiește din „elemente prefabricate“, este totuși frapantă *deosebirea în alegerea concretă a temelor*. Dacă, de pildă, kitsch-ul dezbate o problemă socială, ea apare de obicei ca o problemă particulară. Într-un anumit sens, kitsch-ul este excesiv de „antropocentrist“, filantrop, în totală opoziție cu schematismul. Kitsch-ul se mulțumește cu omul ca persoană particulară, susținând că înapoia lui se găsește o aură, în timp ce schematismul declară obiect al creației artistice presupusa aură, omițând aproape complet sau stilizând ulterior sub aură portretele umane.

Din acest punct de vedere, în kitsch există mai mult „omenesc“, mai mult din ceea ce este îndreptat asupra afectelor rele ale omului. În schematism, totul apelează la așa-numitele afecte bune ale omului. Între kitsch și schematism există, prin urmare, cel puțin tot atâta încredare a contrariilor cîte asemănări. Aceste considerații prealabile au fost indispensabile, pe de o parte, pentru a înțelege esența schematismului, iar pe de altă parte pentru o mai bună și mai aprofundată abordare a unei noi trăsături a kitsch-ului.

Substratul schematismului îl formează în toate cazurile o convingere politică; ea poate fi în sine aparent revoluționară, în realitate însă este extrem de superficială

de negîndită și tocmai de aceea falsă. El pornește de la convingerea că cele mai noi cunoștințe ale noii forțe conducătoare a societății sînt istoricește nu numai mai profunde decît toate cunoștințele de pînă atunci, dar conțin adevărul *definitiv*. În felul acesta rădăcinile ideologice ale schematismului pornesc de fapt — într-un anume mod — de la Hegel. Într-adevăr, lui Hegel îi aparține concepția potrivit căreia, dacă se reușește să se creeze o filozofie, un sistem rațional capabil să dea măsura perfectă a realității — sau, folosind expresia lui Hegel, dacă spiritul se autorecunoaște în realitate —, atunci *arta dispare ca necesitate*. Filozofia, știința oferă tot ceea ce ar putea da arta și, ca atare, în acea epocă rolul istoric al artei încetează.

Ideea lui Hegel este, desigur, întru totul inacceptabilă în epoca modernă, în parte din cauza întemeierii sale idealiste, în parte în virtutea adevărului că știința nu rezolvă toate problemele realității. Ideea desființării artei a apărut la începutul deceniului al treilea (unor artiști abstracționiști le place și astăzi să cocheteze cu ea) la Tatlin, care era promotorul artei mecanice, încercînd astfel să subordoneze tehnicii procesele artistice și estetice.

Și totuși, perioada dogmatismului a dat naștere mentalității că soluțiile oferite de diferitele hotărîri chiar dacă nu fac inutilă arta, o trec în orice caz pe planul al doilea, încredințîndu-i sarcina de a ilustra noile hotărîri. De aceea este corectă formula de *artă ilustrativă* prin care Usievici și Tvardovski desemnează schematismul. El este prin definiție opus kitsch-ului. Căci kitsch-ul nu vrea să ilustreze, ci ne minte că el ar exprima adevărul. Kitsch-ul nu-și propune să justifice un raționament, ci să apeleze în mod exclusiv sau cel puțin cu precădere la sentimente. Kitsch-ul îi menține pe oameni ancorați în banalitățile cotidiene, corolar al existenței umane fără orizont, în timp ce schematismul se pronunță împotriva acestora, încercînd să strecoare în locul lor o lume de idei și sentimente în multe privințe străină și independentă. Unul apelează deci la zona de maximă îngustime a senzualității, celălalt se preface că-l ignorează și-l neglijează pe om ca ființă senzuală. Cîteodată kitsch-ul dă impresia că oamenii ar fi prizonierii propriei lor sexualități, iar schematismul — că ei nici n-ar avea sexuali-

tate. În acest sens, schematismul este exact inversul kitsch-ului, dar cel puțin tot atât de fals ca și kitsch-ul.

Așa se explică de ce se manifestă schematismul în opere tot atât de lipsite de gust și de false ca și kitsch-ul. Fenomenul apare și sub forma unor anacronisme istorice. Cităm ca exemplu drama *Familia* de Popov. Acțiunea din scena finală se desfășoară în 1897. După cum se știe, Stalin avea atunci 17 ani.

Iată un dialog între doi muncitori din piesa lui Popov :  
„— Sosesec știri și din locuri îndepărtate, de dincolo de Munții Caucaz. La mii și mii de kilometri de noi, în celălalt capăt al țării, este urmată aceeași linie pe care merge Lenin aici.

— Mișcarea formează și acolo oameni noi și excepționali.

— Numește-i.

— Stalin. Toți vorbesc despre el. Asemenea lui Lenin, și el este partizanul liniei militante, vrea să creeze un partid centralizat al muncitorilor“.

În mod similar este zugrăvită figura lui Stalin, ca simbol al soluționării problemelor, în piesa *Umbră străină* a lui Simonov, scrisă în timpul discuțiilor despre cosmopolitism. Astfel s-au născut diversele „psaltiri“ întru slăvirea unor conducători (Stalin sau Rákosi), pe care îi înzestrau cu facultatea de a soluționa totul.

Schematismul este deci rezultatul unor erori de raționament, rezultatul violentării simțului artistic și nu o simplă insensibilitate față de katharsis. Nu se poate spune că poezii-kitsch, pictorii-kitsch, actorii-kitsch etc., depășind la un moment dat câte o perioadă critică, reușesc dintr-odată să creeze opere de artă. Ceea ce se poate însă întâmpla în cazul schematismului. La maeștri, ca Simonov, de pildă, perioadele de schematism pot alterna cu perioade de foarte valoroasă creație artistică. Nu face excepție nici literatura maghiară. De exemplu Benjamin László a debutat foarte promițător ca poet muncitor, ca apoi să devină profund schematic în poeme ca *Midennap győzelem* (În fiecă zi victorie) sau *Dobó István*, iar mai târziu să creeze din nou opere de înaltă valoare. Este însă foarte îndoielnic dacă s-ar putea aminti cazuri similare și în sfera kitsch-ului.

Există, desigur, și opere în care schematismul apare amestecat cu elemente de kitsch. Când schematismul caută să fie în plan ideal foarte original și poporanist-subiectiv, frizează adesea limitele kitsch-ului. Uneori kitsch-ul coincide cu schematismul sau, invers, schematismul acceptă kitsch-ul. Ceea ce însă nu echivalează, așa cum am văzut, cu identitatea lor.

Metodologia kitsch-ului, denumită logică redusă, este înlocuită aici printr-o *logică dedusă*. Dar arta n-are ce să facă cu deducția în sine. În schematism, rezultatul este prefabricat, întreg procesul — construit ulterior — fiindu-i apoi racordat. Asistăm la o veritabilă răsturnare a teleologiei reale a artei. Căci arta are totdeauna o anume finalitate fără scop, după expresia lui Kant. Ea nu este însă niciodată o finalitate primară sau din exterior postulată, ci este imanentă însăși mișcării artistice care o poate orienta în cele din urmă într-o direcție diferită de intenția inițială. Se știe că la început Tolstoi proiectase ca Ana Karenina să revină în sînul familiei, Ana însă nu a vrut să se întoarcă. Automișcarea reală a personajelor și a dimensiunilor artistice este strînsă în chingi în schematism. În kitsch, dimpotrivă, tocmai spontaneitatea este esențialul, chiar dacă este asociată cu rafinamentul.

În opoziție cu spontaneitatea kitsch-ului, schematismul se zbate între poli falși, între false contradicții; Georg Lukács arată că polii falși care definesc schematismul sînt dogmatismul și practicismlul.

„Cei doi poli falși, ca și distanța lor reciprocă de la poziția artei, devin accentuați prin aceea că principiul general care intră aparent în legătură cu faptele nu este pur și simplu principiul general al marxismului, ci — după cum am arătat mai sus — corelarea lui nemijlocită cu o problemă curentă... Este pe deplin posibilă zugrăvirea literară a genezei vii a problemei curente, a justificării pline de viață a deciziei tactice (sau a eșecului corespunzător). În perioada stalinistă însă, problema reală de foarte multe ori nici nu se pune, ci — corespunzător subiectivismului economic — se pretinde și se formulează dogmatic o dovadă faptică relativă la justetea deciziei curente. Soluția literară nu izvorăște deci din dinamica contradictorie a vieții sociale, ci trebuie mai curînd să

servească drept ilustrație unui adevăr abstract în raport cu aceasta. Consecințele artistice ale unui asemenea mod de abordare sînt evidente: principiul ilustrării literare poate desființa sau prejudicia grav multe creații literare, chiar dacă adevărul ce urmează a fi ilustrat constituie realmente un adevăr și nu o eroare — ceea ce se poate ușor întîmpla în asemenea cazuri — nu o greșeală sau o aproximare imperfectă a ceea ce este corect, lucru, desigur, corigibil în viața politică”<sup>90</sup>.

Așadar, numai o gîndire superficială poate corela principial și aduce la numitor comun schematismul și kitsch-ul. Deosebirile principiale trebuie net distinse. În opoziție cu kitsch-ul, schematismul reprezintă una dintre tendințele moderne, care — în mod nejust — rup *dialectica reală a spontanului și conștientului*. Nici schematismul, nici vreo altă tendință doctrinară nu sesizează direct nimic din mișcarea reală. Schemele elaborate pe baza deducției oferă doar posibilitatea introducerii în creație a motivelor care nu le tulbură în nici un fel. Nu ne este totuși permis ca de aici să tragem concluzia că schematismul nu aplică — în ciuda punctului său de plecare — soluțiile kitsch, dacă ele susțin schemele doctrinare. Faptul este confirmat de diferite lucrări schematice, în care simbolurile și lucrurile îi domină în general pe oameni și îi însuflețesc în calitatea lor de lucruri. Am ales în mod intenționat pentru ilustrare exemple în care opere schematice sînt analizate cu ajutorul metodelor critice corespunzătoare schematismului. O asemenea analiză se referă la romanul *Zori de zi* de Iuri Laptev. Criticul scrie:

„Romanul lui Iuri Laptev e într-adevăr o operă poetică, deoarece vorbește despre frumusețea vieții noastre și noblețea oamenilor noștri. Da, eroii lui Laptev sînt suflete nobile și poate numai egoiștii Șatalov și Matveiev, secretarul adjunct al comitetului regional de partid, fac notă discordantă în frumosul șir al eroilor lui Laptev. Ivan Toropcin, Feodor Bubentov, Maria Korenkova, Andrian Brejnev, comsomoliștii din colhoz, Natalia Vasilieva, secretara comitetului regional de partid, toți dau dovadă de frumusețe sufletească prin întreaga lor atitudine, manifestată în gîndurile și sentimentele lor, prin faptele și activitatea lor pusă în slujba cauzei po-

porului. Viața noastră și cei care o făuresc — iată cine întruchipează noțiunea de frumos. Semnele deja vizibile ale comunismului apar în viața reală a satului — și despre aceasta ne vorbește romanul *Zori de zi*. Trăsăturile conștiinței comuniste caracterizează pe noii țărani și țărânci. *Zori de zi* nu este numai denumirea colhozului; talentatul scriitor ne descrie zorile viitorului“<sup>97</sup>.

Observăm că romanul și critica degajă o asemenea apoteoză a frumosului care-i este proprie numai kitsch-ului. Este evident că dincolo de anumite limite schematismul apelează, neavînd încotro, din ce în ce mai mult la unele mijloace ale kitsch-ului. Acum s-ar putea face, desigur, glume arătînd cît de departe de realitate erau viața și modul de zugrăvire ale lui Laptev și Riabov tocmai la începutul deceniului al cincilea, cînd economia și în speță agricultura sovietică se găseau într-o situație grea. Dar aici nu este vorba numai de falsificarea adevărului ca adevăr obiectiv, ci, mai ales, de aceea a pasiunilor umane și a zugrăvirii sufletului uman. Sub semnul telurilor mărețe și al frumuseții pe care reflexul acestor teluri o împrumută oamenilor, schematismul uită cu desăvîrșire de conflictele interne ce constituie tocmai sarcina artistică. Nici chiar cei care participă la realizarea celor mai importante obiective nu sînt scutiți de luptă nu numai în afara, dar și înăuntrul lor și numai la un anumit punct ei ajung și pot ajunge la acceptarea necesității jertfirii de sine. Căci jertfirea de sine ca atare nu este în mod nemijlocit însoțitoare, nu reprezintă începutul unui proces, ci este cel mult un sfîrșit necesar, decurgînd dintr-un destin dat.

Citim, de pildă, despre *Stegarii* lui Gonciar: „Una dintre scenele *«Pragăi de aur»* (un capitol al cărții. — *H.I.*) dezvăluie în mod convingător legătura de carne și sînge care îi unește pe milioanele de ostași ai noștri de patria lor. Dincolo de rîul Morava, lîngă un dig se duc lupte grele. Blindate germane atacă regimentul din flanc. În acest moment Voronțov, locțiitorul politic al comandantului regimentului, dă ordin ca drapelul regimentului să fie dus în frunte.

«Duc drapelul!» — se aud de peste tot strigăte de bucurie. «Drapelul! Drapelul!»

Parcă un curent binefăcător ar străbate deodată fețele istovite. Răniții se ridică în picioare, în genunchi. Privesc spre pădure, de acolo apar, îndreptându-se drept spre câmpie portstegarii regimentului...“<sup>98</sup>.

Războiul a generat, incontestabil, situații excepționale, stări sufletești neobișnuite și, în consecință, și moduri de zugrăvire corespunzătoare. Literatura sovietică și literatura celorlalte popoare care au luptat împotriva fascismului abundă în astfel de zugrăviri. Ceea ce vedem însă aici la Goncear, este de fapt dominația simbolului asupra omului, dominația și fetișizarea drapelului. La un moment psihologic dat, ca un caz excepțional, se poate imagina apariția unui simbol de o forță cuceritoare și în acest sens există, evident, momente solemne pînă și în cele mai dificile situații. Ulterior însă ele par mai curînd grotești și se cere o forță artistică deosebită pentru a le zugrăvi ca momente legitime și nu grotești. Zugrăvirea poate deveni în astfel de cazuri foarte reală, dar pentru aceasta trebuie prins momentul și stările sufletești cele mai fecunde din punct de vedere artistic. *Șoseaua Volo-kolmask* de Bek, de pildă, ne înfățișează cu măiestrie ce exerciții fizice și psihice îndelungate și în aparență lipsite de sens preced formarea capacității de a rezista în situații excepționale. La Goncear, aceeași funcție o îndeplinește steagul. Forța simbolului izvorăște nemijlocit din drapel, nu din conținutul care se ascunde în spatele lui.

Este demn de menționat cît de mult s-au îndepărtat ulterior literatura și arta sovietică de această eroizare artificială. Ajunge să ne amintim de filmul lui Ciuhrai *Balada soldatului*. Aici soldatul care a scos din luptă tancurile inamicului găsește o singură explicație pentru actul său de eroism. El spune: mi-a fost frică. Și aceasta nu schimbă întru nimic eroismul soldatului. Nu fiindcă a distrus tancurile, ci din cauză că și-a păstrat, împreună cu tovarășii săi, capacitatea reacțiilor omenești normale în condiții inumane. Se confirmă aici cuvintele lui Ady că pînă și în inumanitatea sa omul, fără nici un adaus, constituie o imensă valoare. Schematismul însă nu înțelege tocmai acest omenesc și-l stilizează de așa manieră, încît oamenii devin simple evocări ale lucrurilor, servitorii lor pasivi. Și dacă lucrul este numit cauză, o cauză măreață, asta nu schimbă nimic.

În legătură cu cele de mai sus trebuie să observăm că din punct de vedere istoric schematismul nu poate oferi niciodată ceva profund și concret, deoarece pentru el istoria reprezintă totdeauna o ultimă etapă, stilizată, de la care, pornind înapoi, poate și trebuie să fie interpretat tot ce s-a întâmplat. (Amintim, în acest context, o remarcă spirituală a lui Georg Lukács, făcută cu prilejul unei convorbiri particulare, și anume că în operele de artă veritabile oamenii au o istorie, în timp ce schematismul înlocuiește istoria cu dosarul de cadre.)

Punctul de plecare al schematismului nu-l formează deci o problemă reală a vieții, ci o situație de viață construită pe o bază așa-zis principială. Dar așa ceva nu există în stare sterilă de laborator și ca atare nu poate constitui materialul creației artistice. Consecința aceluiași schematism în arta plastică, în literatură etc. este că tehnicile, procedeele și soluțiile artistice absolut indispensabile situațiilor de viață moderne sînt pur și simplu omise din arsenalul artei. Schematismul în arta plastică duce la ignorarea completă de către aceasta a crizei în care a ajuns în secolul al XX-lea principiul perspectivei descoperit în timpul Renașterii. Tot datorită schematismului, literatura nu poate principial folosi astfel de mijloace ca monologul interior etc.

Această trăsătură conservatoare din punct de vedere artistic realizează doar o comunitate de suprafață între schematism și kitsch. În general, kitsch-ul ignoră de asemenea noile situații de viață — avem, desigur, în vedere numai kitsch-ul de tip vechi — și încearcă să-și formuleze mesajul său întemeiat pe niște sentimente lipsite de profunzime prin reactivarea vechilor mijloace ale artei. Descoperim aici legătura cu o trăsătură comună kitsch-ului și schematismului, și anume că ambele urmăresc obținerea unui efect de masă imediat. În aparență, și unul și celălalt sînt foarte democratice, dar democratismul lor constă în aceea că apelează la sentimente deja „rodade”, la reflexe deja întipărite, din care cauză nu pot — și nici nu vor — să obțină efecte kathartice. Iată de ce comunitatea dintre kitsch și schematism se manifestă și pe un plan mai profund decît obiectivele urmărite, la



acela al katharsis-ului. Amîndurora le lipsește katharsis-ul. Kitsch-ului fiindcă nu suprimă frica și compătimirea, schematismului deoarece de fapt nici nu le trezește, ci se mulțumește să facă cel mult aluzii la ele la modul predicativ.

Așa-numitul *democratism de stil*, pretenția de popularitate a schematismului, n-a dus la rezultatele practice pe care teoreticienii săi le așteptau. Kitsch-ul este în mod spontan popular, iar schematismul, în mod la fel de spontan, e impopular. Și dacă unele cărți marcate de schematism s-au bucurat de succes, acesta nu s-a datorat schematismului, ci faptului că au recurs la mijloace directe de kitsch. Este, de pildă, cazul unor filme, cum ar fi *Balada Siberiei*, în care, începînd cu boala muzicianului, continuînd cu singurătatea amantului părăsit și terminînd cu *happy-end*-ul total, este mobilizată o bună parte a arsenalului kitsch-ului, ca să nu mai vorbim de acordeon, de muzica „îmbietoare” și, firește, de faptul că toate acestea strecoară sentimentul fricii și al milei în sufletul spectatorului. În schimb, cînd schematismul nu se folosește de kitsch, își supramotivează pînă într-atît mesajul la modul predicativ, încît în cele din urmă obține efectul contrar.

Roman Ingarden observă cu ascuțime că „orice supraaglomerare a operei de artă cu diferite detalii (de pildă caracterizarea foarte amănunțită a părților adverse, acumularea de fapte etc.) nu numai că frînează receptarea și obosește cititorul, dar duce adesea la rezultate diametral opuse scopului inițial”<sup>99</sup>.

De aceea, operele schematice, cu toată strădania lor de a cîștiga popularitate, au un efect obositor asupra cititorului simplu (ca să nu vorbim de cei instruiți prin creațiile literare autentice), spre deosebire de kitsch, care produce incontestabil un anumit efect elementar direct.

În sfîrșit, am dori să mai amintim de încă o trăsătură comună kitsch-ului și schematismului. Am explicat, între altele, răspîndirea kitsch-ului prin faptul că el încearcă să ofere impresia asimilării ușoare și rapide a noii culturi, îndeosebi pentru masele populare ajunse de la țară în mediul urban. Evident, schematismul ar dori să-și asume și această funcție. Într-o perioadă cînd schimbarea

formelor de viață și a culturilor poartă un caracter de masă mult mai pronunțat și are loc mult mai rapid ca oricând, deci în primele decenii ale socialismului, în oameni se trezește în mod firesc cerința însușirii accelerate a istoriei și ideologiei noii culturi. Or, schematismul vrea să înlesnească, să simplifice acest deziderat și, în parte, de aici izvorăște nevoia de a se adresa direct poporului.

În practică însă se constată că tocmai în condițiile socialismului schematismul nu este în stare să îndeplinească cerința amintită, și anume din simplul motiv că oamenii care vin în contact cu noua cultură sînt puși, în condițiile socialismului, în toate domeniile sociale în fața unor probleme mult prea reale și le trăiesc într-un mod mult prea real pentru ca schematismul să le poată fi de vreun folos. Datorită fariseismului său, kitsch-ul le putea înlesni întrucîtva tranziția. Numai că în condițiile construcției desfășurate a socialismului nu mai poate fi vorba de continuitate între trecutul *gemütlich* și prezent, căci conștiința revoluției mătură cu necesitate posibilitatea oricăror iluzii joviale cu privire la trecut, și kitsch-ului nu-i mai rămîne cîmp real de acțiune. Cel puțin în această sferă, adică în sînul păturii hotărîte să-și însușească cultura nouă și doritoare să se asimileze ei. Așa se explică faptul că în socialism kitsch-ul a devenit în fapt un fenomen particular, iar schematismul s-a ridicat într-o primă perioadă. Din cauza caracterului obositor și plicticos, permanentei eroizări și moralizări proprii schematismului, oamenii se orientează însă mult mai mult spre arta autentică. Setea de necrezut pentru carte și artă care a caracterizat și continuă să caracterizeze masele populare în țările socialiste și în primul rînd în Uniunea Sovietică izvorăște nu numai din faptul că dinamica fundamentală a socialismului îi îndeamnă pe oameni spre cultură. În schimb, dacă schematismul reușește să închege o alianță directă cu kitsch-ul — mai ales în anumite domenii ale muzicii ușoare și ale cinematografului —, din păcate chiar creații schematice își vor exercita influența tocmai datorită conținutului lor de kitsch, într-o sferă destul de largă.

Așa cum am văzut, kitsch-ul înseamnă acceptarea personalității alienate, în timp ce schematismul situează în

centrul preocupărilor o personalitate subordonată, și la rîndul său subordonîndu-se unor relații între lucruri, dar în aparență neînstrăinată. Nici schematismul nu demască adevărata alienare, el o restilizează doar. Există, firește, „situații-limită”, cînd lucruri, cauze, mișcări obiective constrîng personalitatea — tocmai în scopul păstrării personalității — să se subordoneze cîte unui proces obiectiv. Această renunțare temporară la personalitate poate duce în anumite cazuri la împlinirea ei. Scena amintită din *Balada soldatului* ilustrează în modul cel mai direct ideea de mai sus, căci soldatul săvîrșește o faptă excepțională din simplul motiv că toate reacțiile sale individuale sînt dominate de frica momentană, ceea ce echivalează cu renunțarea pentru moment la personalitate. În situații revoluționare încordate, pline de conflicte, această renunțare vremelnică la propria personalitate constituie, natural, un fenomen pozitiv. Desigur, momentul poate dura, dar nu la infinit.

În schimb, schematismul nu cunoaște deosebiri între situații revoluționare și normale. Este însă adevărat că, în cursul transformărilor revoluționare multilaterale, revoluția devine un proces, și astfel situațiile normale se încarcă și ele de conținut revoluționar. Dar asta nu antrenează necesitatea ca personalitatea să fie în toate privințele un simplu subordonat al lucrurilor, al proceselor, al cauzei și în condițiile construcției pașnice. Socialismul este o cauză a întregii omeniri care pregătește dezvoltarea personalității; el creează condițiile pentru afirmarea neîngrădită a personalității. Iată una dintre ideile fundamentale ale monumentalei lucrări a lui Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Oekonomie*, lucrare pregătită a *Capitalului*. Aici este vorba deci despre raportul dialectic dintre personalitate și mișcarea obiectivă; personalitatea figurează cu drepturi absolut egale, cu excepția situațiilor-limită. Schematismul rupe însă această dialectică, fetișizează dezvoltarea obiectivă, a cărei consecință este permanentizarea din punct de vedere psihic a situației limită. Așa cum în kitsch nu există situații-limită, tot astfel în schematism există numai situații-limită. În optica modului de zugrăvire schematic, oamenii sînt niște subordonați, prizonieri, servitori ai diferitelor idei, cu atît

mai excepționali, cu cît acceptă mai docil această servitute. Parafrazănd aforismul : „N-o știu, dar o fac“, am putea spune : „Ei se fac că ar ști“, adică ar fi întotdeauna conștienți de întreaga însemnătate, de consecințele, efectele posibile etc. ale acțiunii lor.

În felul acesta schematismul ocolește tocmai sfera pe care realitatea o pune în genere la dispoziția zugrăvirii artistice. Căci în realitate se manifestă mereu și mereu legitatea formulată de Hegel, în virtutea căreia oamenii plănuiesc ceva, dar rezultatul istoric este parțial diferit de obiectivele înscrise în planurile lor. Schematismul neagă însă această deviație și dă impresia că realizarea chiar a celor mai fantastice planuri nu ar depinde decît de bunăvoința subiectivă, de capacitățile etc. ale oamenilor. Astfel în lucrările marcate de schematism există totdeauna o concordanță deplină între obiective și înfăptuiri, iar în locul problematicii semnalate sînt desfășurate energii umane capabile să corecteze în cîteva clipe orice deviere de la țelurile inițial stabilite. Tendința amintită se vedește din cînd în cînd cu multă limpezime în lirica epocii schematismului. Se degajă din această poezie nu numai atmosfera victoriilor zilnice, dar și aceea a unei idile pe care kitsch-ul nu o poate produce decît cel mult în sfera vieții particulare. Iată o mostră care, după ce zugrăvește mizeria trecutului, continuă apoi :

*„Ordine-i acum și lumina bunăstării,  
Club muncitoresc, bibliotecă și alimentară,  
Mici parcuri vii, locuințe particulare,  
Ne-ntîmpină senine, multicolore.  
Stahanovist, ziduri noi ridică :  
Ne trebuie case de nașteri și uzine.  
Veniți cu flori, voi grădinari,  
Lalelelor, arătați-vă podoaba !  
Voi, ce ne dați a furnalelor comoară,  
A Martin-elor aur roșu,  
Unde 'ncinse, incandescente cuptoare  
Metalul-l nasc, ca niște mame :  
Ujpest, Csepel ! Pe al Dunării piept  
Strălucesc circumscipții, douăzeci și două,  
Douăzeci și două proaspete, dalbe roze,  
— un singur pămînt ferice“.*

Am mai adăuga că rîndurile de mai sus au apărut în anul 1950, cînd construcția de locuințe era aproape inexistentă, cînd nivelul de trai scăzuse... Astfel, în cele din urmă, *schematismul trece în idilă, și anume într-o idilă extensivă*, cînd toate detaliile se sudează cu eroismul și cu armonia idilică a întregii vieți și societăți.

Ei bine, tocmai aceasta constituie una dintre cele mai importante particularități de ordin formal ale schematismului. Kitsch-ul desparte eroismul de idilă, schematismul încearcă în schimb să ofere împreună eroicul și idilicul. Prin aceasta se diminuează valoarea eroismului, căci orice efort eroic se desfășoară înăuntrul unui stil și al unui ton idilic, din care cauză nu simțim niciodată eroismul adevărat. Închipuindu-se mereu în situații-limită, schematismul înfățișează în cadrul ei trecerea pe al doilea plan a personalității în raport cu cauza, cu lucrul, ca fiind complet lipsită de probleme, răpind astfel pînă și sacrificiului revoluționar patosul lui autentic. Căci patosul adevărat își are propriile sale criterii, însă schematismul, desființînd asemenea kitsch-ului fluctuația reală a creației artistice, contrastele și tensiunile ei lăuntrice transformă patosul adevărat într-un pseudo patos, în patos fals.

După scurta digresiune consacrată schematismului, ne reîntoarcem la formele mai moderne ale kitsch-ului. Kitsch-ul modern — desigur, fără să elimine complet kitsch-ul de tip vechi — se întemeiază în parte pe locuri comune moderne, pe sentimentul modern al vieții etc. Există sentimente caracteristice, specific burgheze ale vieții, care, inițial, prin forța lor primară, au generat creații artistice remarcabile, dar apoi au dat naștere la imitații de valoare minoră. Dacă aceste epigonisme sînt adaptate consumului de masă, ia naștere kitsch-ul modern. El nu mai este un kitsch al fricii și al compasiunii, locurile sale de desfășurare nu mai sînt interioarele în stil biedermeier, de la mansarde, prin saloane, pînă la castele, ci locuințele moderne și mai ales bulevardele. Dar bulevardul nu este numai locul, el definește și atmosfera kitsch-ului modern.

Atmosfera și lumea bulevardelor au apărut deja spre sfîrșitul secolului trecut, și marea majoritate a pieselor bine făcute au virat de la atmosfera scribe-iană a *Păharului cu apă* la atmosfera bulevardieră a *Mitei cu stridii*. În centrul primei se aflau încă intrigile miniștrilor și prinților, oglindind astfel într-un mod bizar, deformat atmosfera din Franța lui Louis Philippe ; în schimb, în teatrul bulevardier, intrigile sînt deja intrigile Mitei cu stridii, respectiv seria neînțelegerilor, a erorilor și a minciunilor izvorîte din situația personajului.

Cel care realizează tranziția este, fără îndoială, Oscar Wilde, cu scepticismul său, cu umorul său paradoxal, expresie a ironiei interioare a cercurilor înalte. Cea mai bună ilustrație o constituie *Evantaiul doamnei Windermere*. Inițial, problema artistică de bază a lui Wilde era satirizarea cultului moral al înaltei societăți engleze. Auto-

ironia pe care o degajă lucrarea se deschide în trei direcții. Prima direcție, avînd drept țintă judecățile morale ipocrite ale aristocrației engleze, funcțiile de împilare morală a etichetei aristocratice, este confirmată de realismul critic, îndeosebi de Shaw. Ceea ce dezbate Shaw nu mai reprezintă morala unei păтури, ci însăși esența moralei burgheze. Cealaltă direcție, inspirată în parte de ideea centrală a *Portretului lui Dorian Gray*, în parte de problematica instabilității valorilor, indică avangardismul. Observația lui Wilde că Turner a creat ceața londoneză formează una dintre ideile-program ale artei ca făuritoare suverană a realității. În sfîrșit, cea de-a treia direcție indică bulevardul, căci de la salon la bulevard nu este decît un pas. În salon mai poți medita asupra faptului că cinismul moral nu vede preț decît acolo unde există și valoare, în schimb, contrariul său, sentimentalismul, presupune valori chiar și acolo unde nu există decît preț. Dar în salon cuvintele sînt cel mult rostite (ca dealtfel și pe bulevard mai tîrziu), fără a fi corelate cu valorile artistice autentice, fără a dobîndi o forță penetrantă.

*Evantaiul doamnei Windermere* este, poate, cel mai bun exemplu, aproape o creație clasică a deplasării spre bulevard. Conflictul în sine este artificial și sentimental. (Doamna Erlynne, femeie expulzată din societate, nu-i destăinuie fiicei sale că ea este mama ei, salvînd-o astfel de rușine.) În schimb descrierea înaltei societăți engleze, precum și dialogurile ce au loc aici se întemeiază deja pe paradoxuri. În dialogurile sale, Wilde nu caracterizează, ci se folosește de paradoxuri pentru a atenua prin cinismul acestora tema de bază sentimentală. În cele din urmă, sentimentalismul anihilează cinismul, și invers. Tocmai de aici pornește kitsch-ul modern sau cel puțin romanul bulevardier modern, care se apropie de kitsch.

Kitsch-ul secolului trecut era sentimental, dar nu cinic. Dimpotrivă, kitsch-ul modern este în același timp sentimental și cinic, așa cum am încercat deja să arătăm în cazul Sagan. În timp ce arta plastică kitsch înfățișa cu precădere apusuri de soare, idile păstorești (apelînd la tematica rococo, deci la secolul precedent), femei frumoase (cu cercei și cu fundal de draperii), în kitsch-ul modern se regăsește totdeauna cîte o trăsătură a paradoxului și pe tărîmul artei plastice. Ceea ce nu schimbă caracterul de

kitsch, ci demonstrează pur și simplu că kitsch-ul știe să țină pasul cu schimbările aduse de epoci.

Stilul boulevardier, prezent deja — ca potențialitate — la Wilde și avînd drept reprezentant clasic pe Feydeau, care s-a dovedit atît de plin de efect în Ungaria, în piesele lui Molnár, apare în versiuni moderne. Dar ele reeditează sentimente burgheze ale vieții trăite și retrăite pînă la apatie, aparținînd însă nu secolului trecut, ci proprii deceniilor al doilea și al treilea ale secolului nostru. Este suficient să amintim de numele lui Gibson, al lui Simon Neil sau al lui Schisgal, pentru a ne da seama de varietatea genurilor moderne de kitsch și de literatură boulevardieră din S.U.A. (deși la ora actuală este foarte greu să tragi o linie de demarcație între acestea două).

*Doi pe un balansoar* de Gibson, de pildă, o piesă cu două personaje, aduce pe scenă un yankeu și o femeiușcă de rînd, din al căror concubinaj reiese limpede că ceea ce îi leagă nu sînt nici sentimentele, nici comunitatea de idei, nici conținutul, ci pur și simplu conștiința că în cazul și la momentul dat ei au nevoie unul de altul. Conflictul apare în momentul cînd unul dintre ei nu mai are nevoie de celălalt, al doilea are însă nevoie de primul, sau invers. Abilitatea autorului constă în surprinderea acelor două momente (așa se explică probabil că piesa se compune din două părți) cînd cei doi tocmai se potrivesc. Ca urmare, povestea capătă aspectul unui balansoar, de unde și titlul piesei. Balansoarul se mișcă, nu însă și piesa, desigur în sens artistic! O dată da, o dată ba, apoi o dată ba, o dată da, iar cititorul știe ce să înțeleagă prin aceasta în raporturile dintre un bărbat și o femeie. Este interesant de remarcat cît de mult se străduiește autorul să evite un final kitsch. Kitsch-ul secolului trecut ar sfîrși, evident, prin „da“, acum însă ne oprim la melodramaticul „ba“.

Firește, nici kitsch-ul modern nu se poate lipsi de unele elemente banale ale realului. Din piesa lui Gibson aflăm că, dacă cineva se poartă omeneste cu o dansatoare decăzută, ea îi va arăta recunoștință. De aici însă urmează concluzia că dansatoarea are un suflet mare.

Piesa ne mai spune că omul iubește cu adevărat numai o dată în viață. Dacă ar fi într-adevăr modernă, ar adăuga că cel mult de două, de trei, de patru ori ș.a.m.d. Și



dacă ne gândim cum se revarsă aceste banalități și din piesa intitulată *Amoor* a lui Schisgal, cu deosebirea că acolo întâmplări similare au loc între trei persoane, ne putem da seama de posibilitățile nelimitate ale noului gen de kitsch boulevardier.

În mod curios jocul acesta între cinism și sentimentalism se desfășoară mai ales în America, unde scorul meciului este aproape totdeauna nedecis. De ce fenomenul amintit este caracteristic tocmai pentru piesele boulevardiere din America? Pentru că numai aici s-a menținut lustrul sentimental al vieții moderne. Acolo unde forma de viață americană erupe la suprafață în toată goliciunea și violența ei, acolo rădăcinile istorice, anume rădăcinile național-istorice ale sentimentalismului sînt distruse, iar asimilarea sentimentalismului american devine imposibilă. Din ceea ce în secolul trecut la Wilde era încă într-un anumit sens unitar, nu mai rămîne acum decît cinismul ludic absolut gratuit, golit de conținut, îndeosebi paradoxul cinic. Surprizele se pot acumula, urmînd una după alta, asasinatul devine șic, violența apare ca ceva normal.

„În ultimii ani, publicul a avut ocazia să vizioneze filme ca *Kind Hearts and Coronets* (Inimi generoase și diademe) sau *Arsenic și dantelă veche*, în care asasinul poate fi un om excentric, spiritual și distractiv, nu însă zguduitor și demn de dispreț. Televiziunea are grijă de țipete de groază, de pocnituri de pistol și de sirenele mașinilor poliției. Omorurile se comit în prezent nu pentru bani, ci drept răzbunare pentru mici ofense sau pur și simplu sub impulsuri de moment”<sup>100</sup>.

Asasinul vesel și simpatic, bărbatul adulter, drăgălaș și cochet sau femeile cu conduită și trăsături identice pot figura liniștit în kitsch-ul secolului al XX-lea. Așa se face că în piesa lui Bréal *Edmée* de pildă protagoniștii se omoară între ei deja în primele scene ale actului I. În continuare, printr-un truc abil, autorul aranjează ca morții să reînvie, dar de fiecare dată reînvie mai mulți decît au murit. Asta-i o veritabilă surpriză față de moda contemporană a scenei avangardiste, unde pe scenă dialoguează de obicei cadavre.

Pe scenă deci se comit asasinate, iar în culise, adultere. La începutul secolului s-ar fi procedat probabil invers și așa ar fi mai interesant. Dar Bréal desfășoară

gama întreagă a mijloacelor posibile de a ucide. Se ucide prin sugrumare (cu mîna adică), cu andrele lungi, cu căni și cu pumni, deci în moduri foarte variate. Probabil însă că adulterul se comite foarte simplu, cu mijloacele verificate. O singură idee clară din punct de vedere filozofic există în toate acestea, dar ea amintește de una din poezioarele lui Vojtina :

*„Puțină moarte nu contează  
Și bunicii sufereau de ea...”.*

Șirul de necuprins, plin de umor al asasinatelor însă — și aceasta constituie iarăși unul dintre mijloacele moderne ale kitsch-ului modern —, nu se încheie, ca dealtfel nici piesa, ci pur și simplu încetează. Se prea poate ca unele kitsch-uri moderne să considere drept model burlescul filmelor mute de la începutul secolului. Ceea ce însă nu schimbă întru nimic faptul că pe scenă trebuie să se vorbească și că piese burlești nu pot fi create cu mijloacele filmului burlesc.

Fapt caracteristic, aici a dispărut pînă și umbra de sentimentalism, iar kitsch-ul modern se scrie potrivit principiului „totul este posibil”. Kitsch-ul clasic nu avea o altă măsură etică decît locul comun și convenția, kitsch-ul modern o înlătură și pe aceasta. De aceea, el este *kitsch-ul lipsei de măsură* în care se permite orice și orice faptă se cîntărește neutral. Nici o valoare nu apare printre diferitele neutralități. În felul acesta toate variantele kitsch-ului modern sînt inundate de cel mai deșănțat relativism.

Particularitatea menționată se referă nu numai la literatură, ci și la muzică, de pildă. Este îndeobște cunoscut că elementele cele mai eterogene coexistă în așa-numita melodie de dans. Nici vorbă aici de vreo nouă unitate. Elementele gata prezentate pot fi „consumate” eclectic, unul lîngă celălalt. Dacă am analiza literatura muzicii de dans moderne, am constata că în cîte o melodie de dans conviețuiesc cîteva frînturi de Ceaikovski, ritmuri prelevate din muzica de jaz, alternînd, eventual, cu soluții ritmice moderne dizolvate în variante dintre cele mai dulcege ale operetelor de sfîrșit de secol. Melodia de dans prelevă din această mixtură partea „consumabilă” pentru

omul-kitsch modern. Și ceea ce la locul său constituia valoare, fie chiar problematică, în melodia de dans se transformă, de regulă, într-un talmeș-balmeș, contribuind astfel la relativismul valorilor, care este o caracteristică generală a kitsch-ului modern. Una din ariile operei *Pescuitorii de perle* de Bizet a fost lansată pe piața șlagărelor prelucrată în vals vienez, iar cîntecele populare idiș n-au scăpat nici ele de „șlagărizare“, tot astfel cum nu o dată s-au făcut experiențe similare și cu cîntecele populare ungare.

Nu trebuie să uităm, desigur, faptul că încercările pot avea un dublu caracter, vizînd și prelucrarea veridică a unor piese de muzică autentică. Este posibil deci să se stabilească un raport asemănător cu acela al lui Mozart față de muzica populară austriacă sau al lui Bartók față de cîntecul popular din Europa centrală și de est. Fenomenul general este însă altul, și anume nivelarea valorilor, care, după cunoștințele noastre, se realizează cel mai simplu prin abolirea funcției valorii locale.

Același proces poate fi foarte bine urmărit și în arta plastică. Arta abstractă a luat atitudine principială și în multe privințe și practică împotriva kitsch-ului. În realitate însă s-a produs și o scădere a nivelului artei abstracte, nu numai ca efect al epigonismului, ci și din cauză că arta abstractă, informală, nonfigurativă sau suprarealistă, produce adesea opere kitsch. Lupta neobosită a foviștilor pentru înțelegerea culorilor, a poziției și a valorii lor, poziție adoptată chiar și de pictori ca Miro, dispare în întregime în kitsch-ul abstract. În momentul cînd pictura devine un simplu articol de consum, culorile se îngămădesc unele peste altele, potrivit caracterului lor interesant, interesantul constituindu-se în criteriu unic pentru pictură. Toate acestea se întemeiază pe teoria care sună astfel: „Efectul psihologic al culorilor a luat locul obiectelor. Ca și în cazul muzicii, cu care, la Kandinski, aceste sentimente, aptitudinea sinesteziei, se aflau în cea mai profundă legătură, asemenea simfonii ale culorilor nu sînt interpretabile cu ajutorul cuvintelor. Sinestezia, ca forță motrice a dorinței sale absolute de a se exprima, poate fi cu greu estimată. Se pare că aceasta a fost forța motrice a compoziției îndeosebi în prima ei perioadă. Simfoniile culorilor sînt psihologic perceptibile așa cum au fost

concepute. Se poate spune că rădăcinile lor sînt implantate într-o lume romantică a sentimentelor, că sînt manifestări ale momentului ideal al teoriei culorilor a lui Runge. Avîntarea spre infinit a romantismului și psihologia percepției culorii au ieșit în evidență aici cu pregnanță. Visul lui Otto Runge despre culorile perceptibile muzical s-a realizat într-o formă cu totul diferită de cea pe care și-o imaginase el, dar în concordanță cu teoria sa. Ceea ce postulase Runge în comentariile sale, precum și în lucrarea sa *Farbenkugel* se află în deplin acord cu principiile de bază formulate de Kandinski în cartea *Über das Geistige in der Kunst*, precum și cu practica sa; acord cu atît mai interesant, cu cît este improbabil ca în acea vreme Kandinski să fi știut ceva despre Runge<sup>101</sup>.

Posibilitatea conținută în concepția romantică se realizează în mare măsură atunci cînd arta se transformă într-un simplu articol de consum. Doar o singură condiție trebuie îndeplinită: să se renunțe la lupta cu culorile, să se așeze alături culorile stridente și contrastante, potrivit gustului mediu nemijlocit și în concordanță cu valul modei. Pictura abstractă boulevardieră, precum și acel suprarealism boulevardier care frizează limitele pornografiei, deosebindu-se de pictura pornografică obișnuită cel mult prin aceea că proiectează suprapus trei organe sexuale sau trei sîni, este foarte la modă, iar Breton este nevoit să se delimiteze la fiecare expoziție suprarealistă de pornografia comună travestită în suprarealism. Ca urmare, kitsch-ul modern devine atît de larg cuprinzător cum nu fusese nicicînd în trecut, cînd se adresa îndeosebi publicului feminin, iar în cadrul lui mai ales fetelor (majoritatea romanelor kitsch erau destinate tinerelor fete), sau țintea bibliotecile burghezilor relativ înstăriți.

Trecerea artei abstracte în kitsch, respectiv posibilitatea desfășurării acestui proces, constituie o prezență de mai multe decenii. Ca orientare însă ea apare mai ales în pop-art. Bacon și alți reprezentanți ai pop-art-ului încearcă, pe de o parte, să suprime distanța creată în vremurile moderne între artă și gustul public de care se plînge estetica, de la Herbert Read și pînă la Gillo Dorfles; pe de altă parte, caută să se folosească de toate acele elemente care în arta abstractă indicau ramura

cea mai consumabilă a artei aplicate sau a industriei artistice: decorativitatea, reclamele, afişele etc.

Drept urmare, pop-art-ul creează, de astă dată conştient, o sferă în care rezultatele şi posibilităţile artei abstracte pot aluneca spre kitsch, respectiv se pot uşor asocia cu cele mai veritabile reprezentări kitsch. Torentul de lumină cu care pop-art-ul îi inundă din când în când pe spectatori, vrea să se ia la întrecere cu fluviile de lumină nocturnă ale metropolelor sau vrea să le fie o oglindă, însă nu a cartierului Bowery, ci a Centrului Rockefeller, nu a East-End-ului, ci a City-ului. Această pretenţie a pop-art-ului, în opoziţie cu op-art-ul de tendinţă predominant artizanală, exprimă totodată şi orientarea lui spre reîmprospătarea nemijlocită a impresiilor care pătrund zilnic în conştiinţa oamenilor. Cu alte cuvinte, pop-art-ul vrea să fie o sinteză a vieţii cotidiene, în speţă o sinteză a percepţiilor vizuale ale vieţii cotidiene din marile oraşe. Prin aceasta el se aseamănă cu op-art-ul de care se distanţează însă prin aceea că nu abstractizează, nu omogeneizează impresiile respective în mediul vizualităţii pure, nu le oferă transpuse şi concentrate, ci încearcă să abordeze torentul real de imagini şi informaţii de pe poziţiile unui program cvasinaturalist. Pop-art-ul nu-şi propune să procedeze la selecţia lor, să ofere ceva mai profund şi, prin intermediul vizualităţii, ceva kathartic, ci se opreşte la suprafaţă. El rupe cu tendinţa manifestă a picturii care se face simţită încă de la *Domnişoarele din Avignon*, şi anume de a purcede la explorarea expresă a esenţei (este o altă întrebare dacă demersul reuşeşte sau nu) şi revine, în ciuda existenţei celor mai moderne maşinării şi posibilităţi de a produce efect, la o concepţie naturalistă. Este indiscutabil că urmărirea popularităţii, pe de o parte, precum şi mijloacele de care se foloseşte, pe de altă parte, îl apropie de kitsch şi, ca un kitsch modern, el reprezintă tocmai tendinţa relativistă a kitsch-ului.

Departe de a fi numai un fenomen kitsch, relativismul are un caracter mult mai general. Nu trebuie să uităm nici o clipă că aici kitsch-ul transpune relativismul devenit loc comun în propriile sale producţii. Reproducem cuvintele lui Auden: „Stephen Dedalus a spus: «Istoria este coşmarul din care trebuie să mă trezesc». Viteza schimbărilor istorice şi neputinţa evidentă a individului

de a exercita vreo influență asupra istoriei colective au dus în literatură la ieșirea din istorie. În loc să urmărească istoria vieții individului care se naște, îmbătrânește și moare, cei mai mulți romancieri și nuveliști moderni, începînd cu E. A. Poe, își concentrează atenția mai curînd asupra momentelor pasionale atemporale din viață, asupra stărilor existenței. Mi se pare că descopăr în cele mai multe muzici moderne aceeași tendință, tendința de a se crea o muzică de tip static, unde nu există deosebiri izbitoare între început, mijloc și sfîrșit, o muzică care sună asemenea proto-muzicii primitive. Nu este sarcina mea să-l critic pe compozitorul unei astfel de muzici. Pot spune, totuși, că el nu va fi niciodată în stare să compună o operă. Dar, poate, nici nu vrea”<sup>102</sup>.

Deși mărturisirea lui Auden nu se referă la kitsch, el face parte totuși dintre aceia care sînt în stare să cuprindă cu privirea mișcarea de ansamblu ce ia naștere în artă și observă interacțiunea între kitsch și arta autentică. Iată de ce știe să sugereze că ceea ce în arta autentică pare a fi un fenomen dureros, în kitsch sau chiar în romanul polițist apare ca ceva care „a pogorît” din regiunile mai înalte, dar acum nu mai este decît o banalitate fără probleme. Și tot el scoate în evidență că în timpurile moderne anumite produse ale industriei artistice, ca, de pildă, romanele polițiste, au același efect ca oricare alt stupefiant.

„Pentru mine, ca și pentru alții, lectura istoriilor polițiste e un stupefiant, la fel ca tutunul sau alcoolul. Simptomele sînt următoarele: întîi, profunzimea adîncirii — dacă am vreo treabă trebuie să fiu atent ca nu cumva să pun mîna pe un roman polițist, dar dacă am început să-l citesc nu mai pot nici munci, nici dormi pînă nu l-am terminat. În al doilea rînd, particularitatea lui constă în aceea că acțiunea trebuie să se desfășoare după o anumită formulă (mi-ar veni, de pildă, foarte greu să citesc ceva, unde acțiunea nu s-ar desfășura într-un peisaj englezesc) și, în sfîrșit, instantaneitatea lui. Uit *story*-ul de îndată ce am terminat de citit și nu vreau să-l mai recitesc. Dacă uneori se întîmplă să încep să citesc un roman, iar după cîteva pagini îmi dau seama că l-am citit deja, îl pun la o parte. Asemenea reacții mă conving că — cel puțin în cazul meu personal — romanul polițist

n-are nimic comun cu arta. Se prea poate ca analiza *story*-ului polițist, adică a unui *story* polițist pe care îl savurez să arunce lumină nu numai asupra funcției magice a romanului polițist, dar — prin contrast — și asupra funcției artei“<sup>103</sup>.

Proprietatea romanului polițist de a se face repede uitat, conformismul, sistemul lui de șabloane etc., toate acestea corespund „așteptării“ și tocmai de aceea devine romanul polițist ușor de uitat, ușor de depășit din punct de vedere psihic. În schimb, caracterul său de stupefiant se bazează pe efectul de moment. Kitsch-ul este, de asemenea, un stupefiant, dar cu un efect prelungit, chiar și în forma sa modernă, relativistă. Iar relativismul caracteristic — în artă ca și în gândirea comună — lumii burgheze moderne se transpune nemijlocit și în kitsch. Singur romanul polițist de factură clasică a fost scutit sau aproape scutit de contaminare; în dezvoltarea lui, abia în ultimul timp a început să-și facă loc apoteoza asasinilor și a altor criminali, ceea ce denotă însă că și romanul polițist începe să fie pătruns de relativismul menționat. (Eroul romanului polițist de tip clasic este, în general, detectivul — Sherlock Holmes, Poirot etc. — și nu asasinul, așa cum nu o dată se întâmplă în noile variante ale genului.)

Trecerile sînt aici, desigur, foarte interesante. În romanele polițiste ale lui Conan Doyle și Agatha Christie detectivul este — cu puține excepții — nu numai eroul acțiunii, ci și eroul logicii. Cînd însă romanul polițist se transformă în kitsch și se amestecă cu kitsch-ul, detectivul devine nu numai eroul logicii, al logicii criminalistice sau al dreptului, al psihologiei criminalistice, dar totodată și un excelent duelgiu, un bărbat cu pumni de fier, curajos etc., ba chiar bărbatul ideal. Lucrări ca serialul lui Leslie Charteris *The Saint* (Sfîntul) demonstrează, în mod grăitor, cum poate fi realizat un conglomerat al motivelor originale ale romanului polițist, existente deja la Poe, și al kitsch-ului, sub semnul creării unui nou erou cel puțin tot atît de kitsch, ca și eroii kitsch-urilor din secolul trecut, dar ignorînd obstacolele, normele etc., de care eroii romanelor polițiste de odinioară trebuiau să țină seama. Kitsch-ul, așa cum se poate observa, urmează cu o întîrziere de cîteva decenii tot ceea ce a asimilat deja gândirea comună. De fapt, aici este vorba de două feno-

mcne. Primul este scăderea de valoare a unor formule devenite banale, ceea ce nu poate fi evitat de nici un curent. Dacă ne referim, de pildă, la existențialism și la expresia lui literară, observăm că existențialismul a dobândit în arta lui Camus sau Sartre o formă adecvată și din punct de vedere literar. Dar nici nu poate fi vorba ca în *Bulevardul* lui Sabatier, de pildă, zugrăvirea artistică să atingă măcar de departe nivelul celor mai eminente creatori literari ai existențialismului. La Sabatier este încă numai epigonism, ceea ce la Sagan va fi mai târziu în întregime kitsch.

Cel de-al doilea fenomen este acela că în anumite creații inițial artistice sau cel puțin executate cu gust de industria artistică sînt introduse de dragul valorificării lor corespunzătoare și elemente kitsch. Cel mai concludent exemplu ni-l oferă *Podul de pe râul Kwai*, ecranizare a romanului lui Pierre Boulle, una dintre numeroasele sale ecranizări americane. Tema filmului nu indică prin nimic kitsch-ul ; dimpotrivă, relevă un conflict dintre cele mai interesante care pot apărea în viața prizonierilor de război. Un ofițer englez, inginer constructor, aflat în captivitate, construiește un pod și, din interese tactice, podul trebuie aruncat în aer de grupul constructorilor. Zugrăvirea artistică în multe privințe remarcabilă a conflictului conține însă intercalate elemente de kitsch, cum ar fi călătoria ofițerilor englezi, frumusețea exotică a regiunii tropicale, condimentată de zîmbetul tinerelor malaeze.

Ambele fenomene dovedesc marea capacitate de adaptare a kitsch-ului la cele mai diferite situații, inclusiv la situații moderne, de afirmare necondiționată, grație maleabilității, a propriului său caracter. De aceea kitsch-ul poate fi prins în flagrant delict nu numai în forma sa biedermeier, ci și atașat la lumea formelor celor mai moderne.

Varietatea kitsch-ului, comună diverselor produse ale industriei artistice, se regăsește și în viața de toate zilele, în lumea obiectelor de folosință cotidiană. Am enumerat deja cîteva dintre fenomenele care se datorează reproductibilității și stereotipiei obiectelor de artizanat. Este totuși interesant cît de modern consideră unii utilizarea stereotipiilor care apar în diferitele reviste ilustrate, magazine etc. Spre deosebire de mobilierul stil biedermeier,



expresie a principiului „*my home is my castle*” (căminul meu este cetatea mea), acum obiectele vieții cotidiene par să sugereze că principiul și-a pierdut valabilitatea adevărată, cetate a omului fiind lumea întreagă.

Concluzia este însă tot atât de falsă și de exterioară ca vechiul principiu filistin. Totuși ea poartă răspunderea pentru umplerea apartamentelor mobilate kitsch cu tot felul de elemente decorative, bibelouri moderne, stampe, obiecte, reproduceri, mărfuri de bazar etc., provenite din toate colțurile lumii. O mică Acropole pe masă și un Hercule de Farnese în miniatură așezat pe combina muzicală fac și ele parte din această lume modernă a bibelourilor, la fel ca și copiile după *Venerele* și zeițele fertilității picturii primitive sau imitațiile măștilor pieilor roșii de prin părțile Amazonului etc. Totul într-un amestec pestriț cu poze ale Sophiei Loren sau cu reproduceri în miniatură de imagini-cadru de Antonioni.

Năzuința îndreptată spre luarea în posesie a lumii este, firește, justificată și s-ar bucura în sine și de simpatia noastră dacă puzderia de ustensile, obiecte ușor accesibile, de vânzare în orice bazar n-ar fi îngrămadite fără noimă, fără vreo ordine logică subiectivă sau obiectivă. Această devorare a lumii, foarte la modă astăzi, este o mărturie că, potrivit acestei mode, cultura universală poate fi consumată și digerată și în starea ei de haos total la fel de bine, după cum unui om cu stomacul sănătos nu-i face rău dacă servește prăjitura înainte de masă sau chiar dacă încurcă complet felurile la un ospăț.

În ultimă analiză deci, originea varietății kitsch-ului trebuie căutată în societatea modernă de consum: această lume a consumatorilor crează nenumăratele varietăți și posibilități ale kitsch-ului. Ea relativizează valorile și dă naștere kitsch-ului relativist. Diferitele forme ale kitsch-ului sînt și rămîn, firește, fenomene ale vicții, dar cuprind și domeniul industriei artistice. Nu rareori însă se face auzită și critica lor. Poate nicăieri altundeva nu sînt parodiate cu atîta ascuțime fenomenele de viață ale kitsch-ului modern ca în literatura americană. Este suficient să amintim de lucrarea *Casa mea ia foc* de William Styron, în care Mason Flagg povestește o mulțime de istorii kitsch despre sine și despre aventurile sale de război, despre care ulterior se află că sînt, pînă la una, niște

minciuni sfruntate. Istorioarele se suprapun de minune cu starea de spirit și modul de viață capitalist modern, cu obiceiurile etc. ale producătorului de filme milionar Mason Flag și caracterizează foarte bine cum poate fi completată o conduită de viață kitsch modernă cu o lume de povești de semn contrar, dar de asemenea kitsch, pe care Mason caută s-o creeze în jurul său. Kitsch-ul apare aici ca un fapt de viață satirizat, caracterizînd totodată și personajul.

O atitudine anti-kitsch similară se manifestă în romanul *Herzog* de Saul Bellow. Sînt zugrăvite aici la modul caricatural nu numai neputința eroului principal, ci și visele sale sentimentale kitsch. Herzog vrea să scrie într-una scrisori diferitelor personalități, cu ajutorul căroră ar dori să mintuiască lumea, cel puțin într-un caz sau altul. Dar nu reușește niciodată să aștearnă pe hîrtie decît prima frază a epistolei.

Lupta împotriva kitsch-ului vieții ocupă, în genere, un loc central în literatura americană contemporană. Aceasta formează în parte conținutul pieselor lui Albee, precum și mesajul romanului *Capcana lui 22* de Joseph Heller. În sprijinul afirmației de mai sus ne-am permite să evocăm un episod în care bravul colonel Cargill încearcă să-i convingă pe ostași să participe la spectacolul oferit de teatrul de campanie.

Colonelul Cargill, mîna dreaptă a generalului Peckem, era un bărbat voinic, roșu la față, înainte de război un agent de bursă agil, necruțător, dîrz. Fusese un foarte prost agent de bursă. Colonelul Cargill a fost un agent de bursă cu o asemenea reputație încît era adesea solicitat de anumite firme, care din motive de impunere voiau cu aviditate să piardă. De-a lungul și de-a latul întregii lumi civilizate, de la Battery Park pînă la Fulton-Street, era cunoscut ca omul pe care se poate conta sigur în materie de reducere de impozite. Avea prețuri ridicate, căci falimentul nu se obținea totdeauna cu ușurință...

— Soldați —, începu colonelul Cargill în compania lui Yossarian, făcînd pauze cîntărite cu grijă. — Sînteți ofițeri americani. Nu există încă în lume o armată ai cărei ofițeri ar mai putea afirma așa ceva despre ei înșiși. Reflectați asupra acestei chestiuni.

Plutonierul Night reflectă, apoi îl lămuri politicos pe colonelul Cargill că și-a adresat cuvintele efectivului de soldați și că ofițerii se află în aripa cealaltă a companiei, unde este așteptat. Colonelul Cargill îi mulțumi scurt, după care trecu prin sector cu o ardentă automulțumire...

— Soldați — își începu cuvîntarea adresată ofițerilor, făcînd pauze cîntărite cu grijă. — Sînteți ofițeri americani. Nu există încă în lume o armată ai cărei ofițeri ar mai putea afirma așa ceva despre ei înșiși. Reflectați asupra acestei chestiuni. Așteptă un minut, dîndu-le timp să reflecteze. — Acești oameni sînt oaspeții d-voastră! — Răcni deodată. — Au călătorit cale de peste trei mii de mile pentru a vă distra. Ce vor simți ei dacă nu se va duce nimeni să-i vadă? Ce se va întîmpla cu morala lor? Oameni, asta n-am supt-o din c... meu. Iar fata care astă seară vrea să vă cînte la acordeon e destul de bătrînă pentru a vă putea fi mamă. Ce ați simți d-voastră dacă propria d-voastră mamă ar călători trei mii de mile pentru a cînta la acordeon în fața unei unități și nimeni n-ar vrea s-o asculte? Ce ar simți puștiul a cărui mamă e cea cu acordeonul cînd se va face om mare și va afla despre toate astea? Cunoaștem cu toții răspunsul la această întrebare. Dar de aceea să nu mă înțelegeți greșit, oameni buni. Frecventarea teatrului este, bineînțeles, benevolă. Eu aș fi ultimul colonel din lume care ar da ordin să vă duceți la spectacolul teatrului de campanie și să petreceți o seară plăcută, dar cer ca toți aceia dintre voi care nu sînteți destul de bolnavi spre a vă interna la spital să plecați deîndată la spectacolul teatrului de campanie și să vă distrați bine. Acesta e ordinul. Am terminat“.

Descrierea lui Heller este foarte instructivă, deoarece ne arată cum se interconectează între ele diferitele specii de kitsch și cum devin părți ale sistemului de argumente ale puterii. Din arsenalul ei fac parte apelul la conștiință, și anume la conștiința națională, referirea la mama obosită, dar și trecerea bruscă, printr-un viraj complet, a sistemului de argumente în ordine. Această funcție a kitsch-ului, despre care am mai vorbit și în legătură cu fascismul, reînvie în condițiile actuale ale capitalismului. Pseudodocumentație și pseudomotivare, un pseudosistem

de argumente în scopul de a determina să se facă ceea ce este ori necesar, ori pur și simplu ordinul puterii.

Și astfel am ajuns la adevărata funcție a kitsch-ului modern. Relativismul său de conținut favorizează maleabilitatea, aceasta la rîndul ei — variabilitatea sa relativă, dar utilizarea lui adevărată și ultimă, morala și rezultatul lui final sînt întotdeauna impunerea și acceptarea situației sociale date — cel mult bombăneală din cauza situației, după aceea însă consolidarea acesteia.

În consecință, și kitsch-ul modern, asemenea celui vechi, nu este decît o simplă pseudoargumentare, adică o formă iluzorie, numai că de astă dată este o formă iluzorie a însușirii lumii în întregul ei. Și în ultimă instanță, tocmai prin aceasta se deosebește kitsch-ul din punctul de vedere al conținutului de procesul lui de dezvoltare anterioară. Kitsch-ul mai vechi a exploatat cerința reală a însușirii unei culturi noi, oferind în locul ei o pseudo-însușire accelerată, „la minut“. Acesta era valabil pentru cultura urbană, din care cauză kitsch-ul dobîndea un caracter întrucîtva local patriotic. Începînd cu *Budapesta, Budapesta, ce minunată ești* și pînă la slăvirea epocii victoriene, caracterul îngust local patriotic al kitsch-ului fusese tulburat cel mult de exotism. O situație cu totul nouă s-a creat însă în zilele noastre, cînd kitsch-ul a devenit adept și propagator al unui cosmopolitism notoriu al formei de viață americane. Azi, în epoca istoriei universale propriu-zise, cînd caracterul istoric universal se face direct simțit datorită, pe de o parte, dezvoltării mijloacelor de comunicație, iar pe de altă parte, ca urmare a „comprimării“ distanțelor, se naște cerința umană firească pentru însușirea lumii și depășirea limitelor patriotismului local. Gustul pentru reviste ilustrate și gustul kitsch nu mai poate fi local patriotic, ci nutrește iluzia că această lume poate fi foarte ușor și simplu însușită de oricine, căci industria modernă o servește oricui sub formă de bun de consum. Lumea este, așadar, nu numai accesibilă la preț scăzut, ci de asemenea și consumabilă.

Dacă reflectăm asupra celor spuse pînă aici, apare în mod clar că, în general, kitsch-ul este un sprijin al conservatismului, în special în lumea manipulativă. De unde rezultă că luarea de atitudine împotriva kitsch-ului este de un interes social imediat pentru orice societate progresistă. Lupta pentru progresul social și lupta împotriva kitsch-ului formează un tot indivizibil. În felul lui, avangardismul luptă de asemenea împotriva kitsch-ului, dar această luptă generează și un efect social invers, și anume că între timp el se rupe complet de gustul comun, de cerințele pozitive ale maselor populare. De aceea, oricît de eficace ar fi în manifestările sale parodistice particulare, în cele din urmă acțiunea lui împotriva kitsch-ului nu este eficientă, și asta în primul rînd nu pentru că cititorii și admiratorii lui James Bond nu se vor adresa lui Beckett, ci înainte de toate din cauză că avangardismul se îndepărtează mult de cerințele afective și intelectuale normale ale oamenilor, avînd în vedere numai publicul rafinat.

Obiectivul luptei împotriva kitsch-ului trebuie să-l formeze, așadar, în primul rînd nu operele kitsch, ci condițiile sociale ale kitsch-ului. Aceasta este, desigur, o chestiune socială, o problemă politică a cărei soluționare nu o poate da decît însăși istoria. Întrucît însă istoria creează, de pildă, în socialism, condiții sociale favorabile pentru a declanșa la un moment dat ofensiva anti-kitsch, lupta trebuie angajată și atunci în primul rînd în planul vieții cotidiene și nu într-unul general estetic. Ceea ce implică înainte de toate obligația de a se recunoaște caracterul amorf, maleabil, adaptabil, inventiv, virulent al kitsch-ului. Am avut deja prilejul să vorbim despre capacitatea generală de acomodare a kitsch-ului. Or, maleabilitatea

lui generală ca gen, ca lume a sentimentelor, ca idei etc. înseamnă totodată și o maleabilitate politică, adică posibilitatea de a se folosi personajele îndrăgite și devenite populare prin intermediul kitsch-ului în interesele diverselor tendințe politice, printre care și tendințe dintre cele mai reacționare.

Un exemplu cât se poate de simplu ni-l oferă așa-numitele *comics*-uri. Despre Anny, mica orfană (*Little Orphan Anny*), și Gasoline Alley s-au fabricat, după cum constată doi autori englezi, niște romane-imagini exploatate politicește cu mult succes la timpul potrivit. „Longevitatea unor personaje ca Little Orphan Anny și Gasoline Alley se explică prin permanenta lor adaptare la visurile sau la coșmarurile americane în perpetuă schimbare. Anny a luat atitudine împotriva New Deal-ului, apoi împotriva Coloanei a Cincea, după aceea împotriva pericolului comunist care amenința valorile americane, iar în prezent este folosită împotriva tinerilor cu plete lungi și a intelectualilor radicali cu un elan care face din ea totdeauna o Jeanne d'Arc a drepturilor americane”<sup>104</sup>.

Se constată în continuare că „*comics*-ul a influențat și arta serioasă, mai cu seamă lucrările unor artiști-pop ca Lichtenstein și Warhol; el a exercitat influență și asupra filmului, în special în Franța; a propagat activ în lumea întreagă modul de viață american”<sup>105</sup>. Ceea ce conferă *comics*-ului, care nu este în mod necesar kitsch, deoarece la început era adesea o glumă de clown multiplicată, un efect, o însemnătate socială atât de directă, o tendențiozitate politică atât de marcată este funcția sa de mesager al kitschului, ceea ce dovedește seriozitatea sarcinii combaterii kitsch-ului, căci cu ajutorul lui pot fi prefigurate, ba chiar dictate anumite curente politice, în timp ce prin arta adevărată omul poate obține cel mult o orientare indirectă, fiind în stare să se confrunte în mod individual cu problemele, cu alternativele și deschizându-i-se posibilități de adoptare a unor decizii de ordin afectiv, intelectuale sau volitive. Vedem deci, pe de o parte, dirijare directă, tendențiozitate brutală, iar de altă parte un apel la personalitatea, la statutul de ființă gînditoare, la responsabilitatea subiectivă a omului.

Din punct de vedere social deci, numai desăvîrșirea autonomiei umane, respectiv posibilitatea acestei desăvîr-

șiri poate submina dominația și influența kitsch-ului. Dacă vrem însă să pornim o campanie împotriva lui, nu este suficient să luăm în considerare numai latura estetică a acestei autonomii. Este vorba aici în primul rând despre următorul fapt: după cum kitsch-ul constituie un fenomen negativ care penetrează și străbate sub toate aspectele ființa umană, la fel inversul lui, autonomia, este un fenomen pozitiv integrator al omului în ansamblul lui. Începînd deci cu democratismul politic, continuînd cu cel administrativ, cu întreaga atmosferă a vieții publice, cu publicistica, cu comunicațiile de masă, cu atitudinea față de anumite evenimente ale vieții particulare și publice și pînă la posibilitățile de continuare a studiilor, la rotația socială etc., rezolvarea sau insolubilitatea oricărei probleme poate acționa în direcția sau împotriva kitsch-ului. Cu alte cuvinte, în lupta împotriva kitsch-ului nu se poate recomanda nici un fel de metodă universal valabilă, cu atît mai mult un elixir miraculos, deoarece succesul depinde de un foarte mare număr de factori.

Unul dintre personajele lui Dos Passos declară, potrivit unuia dintre comentatorii americani, că, „într-un anumit sens, în lumea modernă, fiecare om e un soldat, adică trăim într-o epocă în care vitalitatea decade, iar fecunditatea, productivitatea sînt privite chiar ca niște proprietăți anacronice, demne de dispreț sau par cel puțin suspecte în ochii scriitorului. N-a existat însă nici o epocă în care energiile creatoare și abundența lor să fi fost privite cu atîta ironie ca în epoca al cărei motiv era «nu prea excesiva damnațiune» a lui Hemingway, o epocă în care vivacitatea este calificată drept vulgară, cum s-a întîmplat, de pildă, în cercurile literare germane după primul război mondial”<sup>108</sup>.

Am adăuga la cele de mai sus că eroul lui Dos Passos din romanul *Chosen Country* spune textual următoarele: „Am o teorie despre soldat și tîrfă... războiul și vremurile proaste sînt acelea în care ei sînt în floare. În vremurile bune lîncezesc, adormiți, în societate ca viermele de mătase în coconul său. Căldura soarelui războiului îi trezește la viață... Alte soiuri de oameni care trăiesc în lume construiesc catedrale, educă familii, fac pîine și șampanie, țin îmbrăcăminte și cultivă legume. Soldatul și

tîrfa distrug. Soldatul distruge viața, tîrfa distruge dragostea. Există în amîndoi o atracție reciprocă profundă“.

Ceea ce Dos Passos descoperă aici nu este numai un aforism reușit sau un fenomen superficial, ci aruncă lumină și asupra problemei noastre de adineauri. Există epoci favorabile soldaților și tîrfelor și există alte epoci care nu le sînt favorabile. Și lucrurile stau așa nu numai în ceea ce privește războiul și vremurile de restriște, soldații și tîrfele, dar și în privința kitsch-ului, căci, dacă soldatul distruge viața, tîrfa dragostea, atunci kitsch-ul distruge umanul, autonomia umană. El deservește lumea soldatului și a tîrfei. Fiindcă soldatul e soldat cînd nu are autonomie. Tîrfa este tîrfă cînd nu are autonomie. La momentul potrivit soldatul trebuie să tragă asupra oricui, iar prostituata să se culce cu oricine. Kitsch-ul educă soldații și prostituatele. Acesta este unul dintre sensurile celor spuse despre interdependența dintre kitsch și fascism, și în același timp și unul dintre sensurile generale ale luptei împotriva kitsch-ului, care îi cheamă pe oameni să nu se comporte, să nu trăiască și să nu gîndească asemenea soldaților și tîrfelor.

Dar orice campanie anti-kitsch care nu se sprijină pe o mișcare socială de orientare pozitivă este complet falsă și este kitsch. Este ca și unul dintre eroii lui Cehov, care după ce face o vizită unei fete dintr-un bordel, îi ține o fulminantă predică moralizatoare, arătîndu-i cît de nepotrivit este modul ei de viață.

O excepțională demascare a caracterului kitsch al oricăror încercări asemănătoare ne dă Bálint György în legătură cu poetul Mécs László. „«Diplomații, ticăloșii, au masacrat timp de cinci ani frumoasele roade ale pîntecelor», scrie el într-un loc și formulează imediat un program, indică singurul remediu eficace împotriva distrugerilor imperialiste :

*«Cît cobza-mi cu dulce glas*

*drege-n vers cuvîntul :*

*Altoiesc trandafiri în trunchi sălbatic, să fie  
mai frumos pămîntul».*

După cum vedem, acest poet modern nu se dă înapoi nici de la cele mai radicale, mai revoluționare metode cînd este vorba despre fericirea omenirii.



Atitudinea însăși explică popularitatea lui, mai ales în cercurile protipendadei, unde întotdeauna s-au bucurat de prețuire și apreciere mieii care — așa cum scria Marx — ar vrea să pară lupi<sup>107</sup>.

Dar aici nu numai pseudosoluția este kitsch, ci întreaga concepție, căci metaforele în poezia lui Mécs László n-au alt scop decât să recomande soluții împotriva tendinței progresiste a mișcării sociale sau cel puțin independent de ea. El caută să prezinte soluția subiectivă idilică și impasibilă drept o soluție obiectivă. Cu un fel de stoicism idilic vrea el să rezolve problemele de o stringentă realitate.

Orice luptă împotriva kitsch-ului care, ce-i drept, semnalează problemele, dar nu poate apela în același timp la un material de viață existent capabil să ofere o soluție, este o pseudosoluție și, în consecință, ea însăși kitsch. Chiar dacă emite pretenția unui stil anti-kitsch. Chiar dacă încearcă să calomnieze kitsch-ul. Asistăm la o compromitere a kitsch-ului prin kitsch-ul însuși, ceea ce constituie, poate, cel mai mare pericol al poziției anti-kitsch amintite. Se știe că și dracul este exorcizat adesea cu ajutorul lui Belzebut, dar prin asta el nu încetează să fie drac. (Am vorbit deja despre răbufnirile împotriva kitsch-ului din chiar interiorul lui, ceea ce face de asemenea parte din categoria amintită de manifestări.) Dar aceasta încă nu este totul.

Din punct de vedere estetic lucrul cel mai important este că, pe de o parte, kitsch-ul zugrăvește realitatea, iar pe de altă parte, el nu poate opune acestei realități decât o simplă dorință. De aici caracterul său cicălitor și neconținutele regrete. Kitsch-ul este capabil să înșire negativitățile realității, este însă incapabil să apeleze la vreun tip de mișcare — fie ea din sfera gândirii sau a afectivității, a concepției sau a atitudinii — care să orienteze obiectiv în direcția progresului. În kitsch, negativitatea reprezintă realitatea, iar progresul se reduce la dimensiunile unei simple dorințe. Cât de real este, deja cu mult înaintea apariției kitsch-ului, tipul care servește drept model pentru metoda de creație a kitsch-ului reiese limpede dintr-o caracterizare din *Logodnicii* lui Manzoni.

„Donna Prassede era o doamnă de viță mare, în vîrstă, foarte doritoare să facă bine, lucrul cel mai cinstit pe

care îl poate face un om, dar care, din nefericire, poate și dăuna, ca atâtea altele. Ca să faci binele, trebuie să-l cunoști și noi nu-l putem cunoaște decât ca și pe celelalte lucruri, adică prin simțuri, conducându-ne după propria noastră judecată și după ideile noastre care se întâmplă adesea să fie greșite. Donna Prassede se purta cu ideile sale cum se spune că trebuie să te porți cu prietenii, adică avea puține idei, dar ținea la ele cu sfîntenie. Și printre ele, deși erau puține, se găseau, din nenorocire, și unele greșite, și acestea erau tocmai cele la care ținea mai mult.

I se întâmpla, prin urmare, sau să socoată drept faptă bună ceea ce în realitate nu era, sau să folosească mijloace care puteau duce mai degrabă la un rezultat contrariu decât cel așteptat de ea sau să considere îngăduite mijloace care de fapt nu erau, aceasta datorită unei convingeri greșite că cel care-și face mai mult decât datoria poate face mai mult decât are dreptul să facă. Așa că uneori vedea lucrurile altfel de cum erau, alteori nu le vedea de loc...“.

Tipul acesta filantrop și milostiv, atașat atît de mult propriului său sistem sărăcăcios de noțiuni, înoît devine sclavul lui, constituie, de fapt, modelul oricărei logici reduse, al gîndirii kitsch. Să nu uităm însă că în centrul modelului se găsește, în opoziție cu mișcarea reală, un sistem de noțiuni elaborat de pe poziții cu totul subiective și ca atare predilect, în care pot fi prezente și idei cinstite, dar ele n-au nici o legătură autentică cu realitatea, la fel ca și ideile mai puțin cinstite. Iar faptul că printre aceste idei se mai strecoară și vreuna îndreptată în mod superficial împotriva kitsch-ului sau chiar împotriva capitalismului nu schimbă întru nimic esența și conexiunile sociale ale kitsch-ului.

După ce am văzut că în anumite împrejurări adversitatea față de kitsch, adică anti-kitsch-ul, se poate încărcă de un conținut kitsch identic cu acela pe care își închipuie că-l combate, să revenim acum, de astă dată însă la un nivel superior, la problema autonomiei.

Cînd Riesman a creat cele două tipuri fundamentale ale personalității, tipul omului dirijat din afară și, respectiv din interior, în aparență el n-a făcut altceva decât să transpună într-un limbaj sociologic dualitatea tipurilor

psihice ale introvertitului și extravertitului formulată de Jung. În realitate însă, ideea lui Riesman reprezintă mai mult. Mai mult în sensul că prin conceptul dirijării din afară el a încercat să circumscrie suprimarea autonomiei, renunțarea la ea în societatea manipulativă modernă, dar prin aceasta el a descris, așa cum am văzut, condiția kitsch-ului. Tipul opus, omul dirijat din interior, nu este însă satisfăcător, deoarece dirijabilitatea interioară nu este doar o problemă individuală, căci poate duce, pe de o parte, la atomizare, adică la individul izolat, iar pe de altă parte la lumea dorințelor și a suspinelor, care constituie de asemenea un teren al kitsch-ului. Poate duce, cu alte cuvinte, la fixarea avangardistă a atomizării, respectiv la ridicarea unei punți a dorințelor și suspinelor între realitate și lumea viselor.

Se pare deci că în societatea capitalistă modernă lupta împotriva kitsch-ului este nu numai grea, dar în general lipsită de perspective și de teren. Dar aceasta este doar o aparență. Nu numai fiindcă există o mișcare obiectivă de mase împotriva kitsch-ului, chiar dacă conține și unele elemente kitsch. Ea apare și în viața spirituală, de exemplu în diferitele domenii ale filozofiei și artei. Și ar fi o greșală dacă prin inconsecvența acestei mișcări am conchide asupra absenței mișcării însăși. Oricât de problematic ar fi, de pildă, existențialismul lui Sartre, opoziția lui față de neopozitivism, înclinația spre înțelegerea istoriei etc. sînt momente care acționează și în societatea capitalistă împotriva kitsch-ului. Un alt element component al mișcării amintite îl formează și literatura realistă a secolului al XX-lea, iar în sînul ei o pondere deosebită ocupă realismul american, de la O'Neill pînă la Styron, care ajunge la discreditarea sentimentului și lumii kitsch nu numai ca dorință, ci, am putea spune, ca rezultat al atitudinii obiective și al lumii de idei a omului de rînd american și apelînd tocmai la el.

Dar dincolo de cele arătate, împotriva kitsch-ului acționează în mod obiectiv orice creație filozofică, sociologică, estetică etc., care într-o formă oarecare, se leagă de curentele progresiste. Și trebuie să remarcăm aici că aceasta este nu numai și nu în primul rînd o problemă politică. În cele din urmă, ea devine, firește, o problemă

politică. Dar o analiză corespunzătoare a unei noi tendințe a gustului, șlefuirea lui, orice expresie diferențiată sau analiza lumii afective, noutățile de formă sau de gen care propulsează continuitatea, direcția dezvoltării istorice etc. etc., toate acestea pot contribui la lichidarea elementelor conservatoare, printre ele și a kitsch-ului. Mai mult chiar, într-un anumit sens, secolul al XX-lea inversează tocmai în planul ideilor, al intelectului, al filozofiei problemele de așa manieră, încît ele devin nefavorabile kitsch-ului.

În legătură cu cele de mai sus, am vrea să cităm un singur exemplu, și anume *Procesul* de Kafka. În timp ce toate romanele polițiste postulează săvîrșirea crimei și rămîne o singură problemă: cine-i asasinul, Kafka inversează lucrurile. Pentru el este limpede cine-i vinovatul. Întrebarea este: există crimă? De fapt, întrebarea nici nu se pune. Nu există crimă. Soluția-standard sugerează că pentru o anumită crimă, care întotdeauna există, trebuie căutat făptașul. La Kafka, dimpotrivă, pentru crima inexistentă trebuie găsit motivul inexistent. În felul acesta el întoarce pe dos în planul gîndirii ceea ce este conservator, caracteristic unui mod de gîndire superficial.

Gîndirea superficială, potrivit eminentului filozof iluminist francez Fontenelle, nu cercetează tocmai ceea ce trebuie cercetat în primul rînd. Într-adevăr, Fontenelle susține: dacă vrei să cercetezi cauza unui lucru, întîi cercetează dacă el există, căci așa vei evita ridicolul de a găsi cauza unui lucru care nici nu există. Ei bine, dacă în legătură cu ceva se poate afirma ceea ce Hamlet remarcă în legătură cu una din propriile sale meditații: „era cîndva un paradox acesta, dar timpurile de azi l-au atestat“, apoi acel ceva este tocmai maxima lui Fontenelle. Ca o soluție de zugrăvire artistică, soluția lui Kafka a luat naștere dintr-un astfel de material de viață. În schimb, este absolut cert că gîndirea kitsch, cu logica sa redusă (la care ne-am referit în mai multe rînduri), operează reducerea nu în direcția cercetării existenței, ci a cauzelor, și invers, de cealaltă parte se mulțumește cu aflarea cauzelor.

De aceea demascarea kitsch-ului poate fi tot atît de multilaterală cît este de adaptabil kitsch-ul însuși. E su-

ficient să alăturăm demascării kaskienc a kitsch-ului pe aceea a lui Ady în poezia *Kezdenek nyakukba venni* (Ne iau în cârcă). Plin de ironie, Ady scrie :

*„Trăiască cei ce nu vor să mă înțeleagă,  
Ura, ura.  
Care nu întrecăbă niciodată,  
De tainicul de ce, să trăiască.  
Persoana-mi nimic pentru ei nu înseamnă,  
Sufletul meu pribeag, mă iartă“.*

Cele două forme principale de manifestare a ideii — pe de o parte, punerea între paranteze a realității și apoi căutarea unei chei pentru descifrarea unei pseudo-realități, iar pe de altă parte acceptarea superficială a realității și abandonarea căutării răspunsurilor la secretele de ce-urilor — se completează parcă reciproc în kitsch.

Polemica împotriva kitsch-ului, împotriva viziunii kitsch străbate întreaga operă a lui Bartók. Să ne gândim numai la faptul că la sfârșitul operei prințul Barbă-Albastră începe să o îmbrace pe Iudita, noua sa iubită, în fel de fel de lucruri scumpe, și în acel moment Iudita încetează de a mai fi o femeie vie. Ea îi strigă lui Barbă-Albastră :

*„Uai, nu visa, Barbă-Albastră,  
Sint o biată femeie vie“.*

Dar podoabele o acoperă, iar când i se pune coroana, diademele, brățările, catifeaua etc. (adică toate lucrurile pe care kitsch-ul le agață cu plăcere pe om), femeia înțepenește moartă, alăturându-se astfel celor anterioare, care, de asemenea, nu mai trăiesc decît ca niște imagini de vis. Aceeași critică a kitsch-ului apare și atunci cînd în genul atît de facil și distractiv al *Divertimento*-ului aproape din primul moment Bartók dezbate, pe planul reflectării afective, problemele destinului, și anume ale destinului în viața modernă. Iată în ce sens amuză la Bartók genul distractiv.

Ajunși aici, ne găsim însă în fața unei noi probleme ce pare să ocupe un loc central în lupta împotriva kitsch-ului. Într-o epocă în care realitatea este literalmente

inundată de viziunea și de produsele de serie kitsch, este firesc ca marile creații ale spiritului uman să polemizeze, direct sau indirect, și cu kitsch-ul. Cît de directă este polemica, aceasta o determină situația istorică, alegerea temei etc. Am văzut deja că o asemenea polemică viguroasă există la tînărul Thomas Mann. Și exemple similare s-ar putea cita din cele mai variate domenii ale artelor, căci producția cehoslovacă *Domnul milionar s-a îndrăgostit* este tot o parodie la adresa kitsch-ului, la fel ca *Bulevardul soarelui*, o parodie a kitsch-ului legat de cultul vedetelor de cinema. Majoritatea filmelor lui Chaplin au de asemenea și un astfel de conținut. Întrucît spațiul nu ne permite prezentarea detaliată a aspectului menționat, am vrea să relevăm doar un singur element, fără de care nici accelerarea condițiilor sociale favorabile nu este de conceput, nici lupta artei autentice împotriva kitsch-ului nu poate fi așezată pe o bază mai largă.

Este vorba, în speță, de faptul că trebuie să renunțăm la viziunea anticapitalistă naiv-romantică. Trebuie să ne obișnuim cu ideea că există artizant și industrie artistică nu numai în formele lor vechi, ci și în nenumăratele forme ale noii industrii distractive. La fel există o proiectare industrială pentru articole de consum, obiecte de interior și construcții. Ar fi foarte greșit să condamnăm în mod sumar această industrie ca industrie de masă, căci astfel am putea ajunge la o concepție îndreptată împotriva maselor. Ceea ce ne interesează însă nu este întrebarea dacă toate acestea există și trebuie oare să existe, ci în primul rînd direcția în care evoluează fenomenul real existent: spre kitsch sau spre artă? În lucrarea sa *Specificul esteticului*, Georg Lukács a indicat drept categorie centrală a acestei sfere plăcutul. Indicația conține deja recomandarea expresă de a despărți activitatea distractivă, legată de trebuințele cotidiene — fie ele directe sau derivate — de activitatea artistică kathartică.

Numai că între cele două genuri de activități există o relație tocmai inversă față de aceea pe care mulți și-o imaginează. Pe măsură ce industria distractivă sau arta aplicată, bazată pe multiplicare etc. devin conștiente că nu katharsis-ul *par excellence* formează domeniul lor spe-

cific, ele se apropie în cadrul mișcării culturale generale de cristalizarea valorilor artistice autentice într-o manieră proprie. În măsura în care însă industriile amintite tind să devină kathartice, vor să apară drept artă kathartică, ele favorizează kitsch-ul, amestecînd, nivelînd diferitele sfere estetice. De aceea conștientizarea relației existente face de asemenea parte din lupta împotriva kitsch-ului, iar în epoca comunicațiilor de mase și a reproducției de serie, această distincție nu poate fi neglijată, deoarece în caz contrar forțele sociale și artistice pozitive ar suferi îngrădiri datorită dezorientării gustului public.

În sfîrșit, combaterea kitsch-ului ca sarcină socială reprezintă totodată și o importantă sarcină a pedagogiei. Ea cuprinde respingerea sau reevaluarea metodelor obișnuite de formare a idealurilor, precum și obiectivul ca pedagogia, chemată să ofere o veritabilă analiză estetică a creațiilor artistice, adică deslușirea conexiunilor și a totalității, să nu se irosească în ciopîrțeli istorico-literare sau stilistice (despre pericolul unor asemenea îndeletniciri am vorbit deja), ci să ofere o analiză estetică autentică, adică dezvăluirea interconexiunilor și a întregii totalități. Dealtfel, cele spuse pînă acum pot servi într-un fel și drept învățăminte pedagogice, căci asemenea categorii, ca, de pildă, logica reductivă, pseudo-aura, arta kathartică și non-kathartică etc. etc., sînt indispensabile unei pedagogii care urmărește formarea personalității armonioase și autonome.

În acest sens, multiplele corelații ale kitsch-ului ridică probleme de interes social general. Existența lor, precum și pericolele generate de ele au fost demult sesizate și enunțate de József Attila :

*„Șobolanul ancestral răspîndește contagiunea  
printre noi,  
E gîndul ce n-a fost gîndît,  
Se înfruptă din fiertura noastră,  
Și trece din om în om, fugind.  
Din cauza lui nu știe bețivul,  
Cînd își îneacă cheful în șampanie,  
Că soarbe supa goală,  
A unor bieți sărmani îngroziți“.*

## NOTE

1. Balázs Béla, *A látható ember* (Omul vizibil), Budapest, 1958, p. 196.
2. Lukács György, *A „giccs“-ről és a „proletkult“-ról* (Despre „kitsch“ și despre „proletcultism“), Budapest, 1947.
3. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p. 61—62.
4. Christian Kellerer, *Weltmacht Kitsch. Ist Kitsch lebensnotwendig?*, Stuttgart-Zürich-Wien, 1957, p. 47—48.
5. Földes Anna, *A giccs az irodalomban* (Kitsch-ul în literatură), Budapest, 1962, p. 49.
6. Marx-Engels, *Válogatott levelek* (Scrisori alese), Budapest, 1952.
7. Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente*, Stuttgart, 1956, p. 115.
8. Vezi mai pe larg Hermann István, *Kant teleológiája* (Teleologia lui Kant), Budapest, 1968.
9. Christian Kellerer, *Weltmacht Kitsch*, p. 19.
10. Friedrich Schlegel, *Schriften und Fragmente*, p. 116—117.
11. *Ibidem*, p. 119.
12. *Ibidem*, p. 120—121.
13. Friedrich Schlegel, *Werke*, vol. 13, Viena, 1928, p. 360.
14. Cf. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága* (Specificul esteticului), vol. II, Budapest, 1965, p. 676.
15. K. W. F. Solger, *Erwin; vier Gespräche über das Schöne und die Kunst*, vol. II, Berlin, 1815, p. 40.
16. Adam Müller, *Von der Idee der Schönheit*, Berlin, 1809, p. 19.
17. G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások*. I. köt. Budapest, 1952, 64—65. old. (vezi și *Prelegeri de estetică*, vol. I, București, Ed. Academiei, 1966, p. 70).
18. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, 1895, p. 153—154.



19. Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*, Berlin, 1915, p. 16.
20. G. V. Plehanov, *Irodalom és esztétika* (Literatură și estetică), Budapesta, 1962, p. 224—225.
21. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1960, p. 22.
22. *Ibidem*, p. 29.
23. Jean Leymarie, *L'impressionisme*, vol. I, Geneva, 1959, p. 30.
24. *Ibidem*, p. 30—31.
25. Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt pe Main, 1961, p. 254.
26. Vezi mai pe larg Hermann István, *A polgári dekadencia problémái* (Problemele decadenței burgheze), Budapesta, 1967.
27. Hermann Broch, *Dichten und Erkennen*, vol. I, Zürich, 1955, p. 295.
28. Cf. Albert Fuchs, *Geistige Strömungen in Österreich*, Viena, 1949.
29. Hegedüs Géza, *A kentaur és az angyal* (Centaurul și îngerul), Budapesta, 1968, p. 80.
30. Christian Kellerer, *Weltmacht Kitsch*, p. 61.
31. Herman Broch, *Dichten und Erkennen*, vol. I, p. 336.
32. *Ibidem*, p. 317.
33. Maxim Gorkij, *Művei* (Opere), vol. 20, *Scrisori 1889—1936*, Budapesta, 1965, p. 427.
34. *Ibidem*, p. 439.
35. Ernst Fischer, *Kunst und Koexistenz*, Hamburg, 1966, p. 188—189.
36. Cf. Heinz Ischreyt, *Welt der Literatur*, Gütersloch, 1961, p. 207.
37. *Ibidem*.
38. Günther Cwojdrak, *Die Kitschpostille*, Berlin, f.a., p. 207.
39. Lukács György, *Az esztétikum sajátossága* (Specificul esteticului), vol. I, p. 770—771.
40. Walther Killy, *Deutscher Kitsch*, Göttingen, 1962, p. 11.
41. *Ibidem*, p. 27.
42. Géza Révész, *Introduction to the Psychology of Music*, Oklahoma, 1954, p. 198.
43. Cf. *ibidem*, p. 200.
44. Ludwig Giesz, *Phenomenologie des Kitsches*, Heidelberg, 1960, p. 72, respectiv, Sigmund Freud, *Gesammelte Schriften*, vol. IV, Londra, 1948, p. 19.

45. Földes Anna, *A giccs az irodalomban* (Kitsch-ul în literatură), p. 118.
46. Vitányi Iván, *A „könnyű műsaj”* („Genul ușor“), Budapesta, 1965, p. 79.
47. Walter Benjamin, *Illuminationen*, p. 311—312.
48. Heinz Ischreyt, *Welt der Literatur*, p. 29—30.
49. Karlheinz Deschner, *Kitsch, Konvention und Kunst*, München, 1958, p. 23—24.
50. *Ibidem*, p. 25.
51. Antonio Gramsci, *Marxizmus, kultúra, művészet* (Marxism, cultură, artă), Budapesta, 1965, p. 328—329.
52. Christian Kellerer, *Weltmacht Kitsch*, p. 51—52.
53. Lothar Kutsche, *Überall ist Zweigerland*, Berlin, 1962, p. 91—92.
54. Sören Kierkegaard, *Kritik der Gegenwart*, Innsbruck, 1922, p. 13—15.
55. Erich Getto, *Alltag in Kurzgeschichten*, vol. I, München, 1961, p. 19.
56. Sören Kierkegaard, *Kritik der Gegenwart*, p. 49—50.
57. Joseph Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, Gütersloch, 1963, p. 17.
58. *Ibidem*, p. 45—46.
59. Lukács György, *Az újabb német irodalom rövid története* (Scurtă istorie a literaturii germane moderne), Budapesta, 1946, p. 145.
60. Citat după Hans Johst. Vezi Joseph Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p. 175.
61. Din studiul lui Dr. Herbert Cysarz, *ibidem*, p. 315.
62. Cf. *ibidem*, 348.
63. Vezi Karlheinz Deschner, *Kitsch, Konvention und Kunst*, p. 35.
64. Vezi Joseph Wulf, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich*, p. 286.
65. Din studiul Dr.-ului Stapel, *ibidem*, p. 182.
66. Din studiul Dr.-ului Gelhard, *ibidem*, p. 128.
67. *Ibidem*, p. 344.
68. *Ibidem*, p. 147.
69. Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Leipzig, 1906, p. 236—237.
70. Heinrich von Treitschke, *Politik*, vol. I, Leipzig, 1913, p. 50.
71. Herbert Marcuse, *One-dimensional Man* Londra, 1964, p. 74—75.
72. Sonja Marjasch, *Der amerikanische Bestseller*, Berna, 1946, p. 106—108.

73. *Ibidem*, p. 109.
74. Ludwig Giesz, *Phenomenologie des Kitsches*, p. 57—60.
75. Christian Kellerer, *Weltnacht Kitsch*, p. 94—95.
76. *Critique*, 1955.
77. Antonina Kloskowska, *Tömegkultúra. Bírálat és védelem* (Cultura de masă. Critică și apărare), editat de Centrul de cercetare pentru comunicațiile de masă al R.T.U., Budapesta, 1970.
78. Balázs Béla, *Uálogatott cikkek és tanulmányok* (Articole și studii alese), Budapesta, 1968, p. 259.
79. Hermann István, *Úszon és függöny* (Ecran și cortină), Budapesta, 1967, p. 56.
80. Hannah Arendt, *Társadalom és kultúra* (Societate și cultură), Valóság, 1970, nr. 4, p. 94.
81. *Ibidem*.
82. Claude Roy, *L'amour du Théâtre*, Paris, 1965, p. 183.
83. Guido Aristarco, *Filmművészet vagy álomgyár* (Artă cinematografică sau fabrică de vise), Budapesta, p. 220—221.
84. Herbert Marcuse, *Kultur und Gesellschaft*, vol. II, Frankfurt pe Main, 1965, p. 157—158.
85. Lin Yu-tan, *A bölcs mosoly* (Surîsul înțelept), Budapesta, 1943, p. 58—60.
86. Csichov, *Művei* (Opere), vol. I, Budapesta, 1959, p. 12—13.
87. Maurice Descotes, *Le public de Théâtre et son Histoire*, Paris, 1964, p. 346.
88. Joseph Conrad către Barrett H. Clarc; vezi *Europäische Künstlerbriefe — Dessau*, 1941, p. 129.
89. Thomas Mann, *Művei* (Opere), vol. 12, *Scriitori alce*, Budapesta, 1970, p. 67.
90. Ludwig Giesz, *Phenomenologie des Kitsches*, p. 78.
91. Lane Cooper, *The Poetics of Aristotle. Its meaning and influence*, London-Calcutta-Sidney, f.a., p. 30—31.
92. G. E. Lessing, *Laokoon. Hamburgi dramaturgia*, Budapesta, 1963, p. 506.
93. *Goethe's Gespräche mit Eckermann*, Leipzig, f.a., p. 274—275. Convorbirea din 1 februarie 1827.
94. Apărut în numărul din 29 august 1937 al revistei „Magyar Nap”, vezi Fábry Zoltán, *Kúria, kvaterka, kultúra* (Conac, băătură, cultură), Bratislava, 1964, p. 213—215.
95. Scrisoarea lui D. H. Lawrence către Lady Ottoline Morell, 1915; vezi *Europäische Künstlerbriefe*, p. 130—131.

96. Georg Lukács, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg, 1958, p. 132.
97. I. Rjabov, *A kommunizmus hajnala* (Zorile comunismului); vezi *Tanulmányok Sztálin-díjas irodalmi művekről* (Studii despre opere literare distinse cu premiul Stalin), Budapesta, 1951, p. 65.
98. Vitalii Zakrutin, *Zászlóvivők az élen* (Stegarii în frunte), *ibidem*, p. 105—106.
99. Roman Ingarden, *Isledovania po estetike*, Moscova, 1962, p. 57.
100. Thomas Munro, *Art and Violence*; vezi „The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Spring“, p. 318—319.
101. Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, Stuttgart, 1957, p. 288.
102. W. H. Auden, *Notes on Music and Opera*; vezi *Ten Masters of the Modern Essay*, New York, 1966, p. 234.
103. W. H. Auden, *The guilty Vicarage*, *ibidem*, p. 203.
104. Georg Perry and Allan Aldridge, *The Penguin Book of Comics*. Harmondsworth Middlesex, 1967, p. 14.
105. *Ibidem*.
106. Van Wyck Brooks, *The Writer in America*, New York, 1953, p. 122.
107. Bálint György, *A toronyőr visszapillant* (Paznicul turnului privește înapoi), vol. I, Budapesta, p. 26.



## CUPRINSUL

Prefață . . . . .	5
Cuvînt înainte . . . . .	16
Napoleon creează kitsch-ul . . . . .	19
Omul-kitsch . . . . .	50
Fenomenologia kitsch-ului . . . . .	74
„Vocația“ socială a kitsch-ului . . . . .	95
Kitsch-ul în epoca imperialismului . . . . .	122
Kitsch-ul și fascismul . . . . .	—
Kitsch-ul în epoca manipulativă . . . . .	132
Kitsch-ul și mijloacele de comunicație de masă . . . . .	155
Katharsis sau kitsch . . . . .	173
Kitsch-ul și schematismul . . . . .	200
Varietatea kitsch-ului . . . . .	213
Împotriva kitsch-ului . . . . .	228
Note . . . . .	239



**Redactor: IULIA GIROVEANU**  
**Tehnoredactor: FLORIAN SĂPUNĂRESCU**

**Apărut — august 1973**  
**Coli editură 14,25. Coli tipar 10,33.**



**București,**  
**Republica Socialistă România**





COLECȚIA „IDEI CONTEMPORANE“

A u a p ă r u t :

\*\*\* Știință și sinteză — Colocviu UNESCO.  
R. Garaudy: **Marxismul secolului XX.** G. N. Volkov  
Sociologia științei. L. Althusser: **Citindu-l pe  
Marx.** R. Richta și colectiv: **Civilizația la  
răscruce.** M. Dufrenne: **Pentru om.** L. Goldmann:  
Sociologia literaturii. P. V. Kopnin: **Bazele  
logice ale științei.** I. Nikolov: **Cibernetica și  
economia.** N. Wiener: **Sînt matematician.** Antoine  
Pelletier, Jean-Jacques Goblot: **Materialismul  
istoric și istoria civilizațiilor.** Academia de Științe  
Sociale și Politice a Republicii Socialiste România:  
**Mutații contemporane în știință și tehnică și  
implicațiile lor.**

Î n p r e g ă t i r e :

G. Lukács: **Ontologia (texte alese).** M. Petrescu:  
**Partide, clase, națiuni.** T. Kotarbinski: **Tratat  
despre munca bine făcută.** C. Wright-Mills: **Ima-  
ginația sociologică.**